ACADEMIA DE MUZICĂ
"GHEORGHE DIMA" – CLUJ
D.I.D.

EDUARD TERENYI

CONTRAPUNCT SI FUGA

POLIFONIA SECOLELOR XVIII-XX

MODUL DE STUDIU III
PENTRU STUDII UNIVERSITARE
PRIN ÎNVĂŢĂMÂNT LA DISTANŢĂ

CUPRINS:

UNITATEA DE ÎNVĂŢARE NUMĂRUL 1 POLIFONIA SECOLELOR XVIII - XX 5

Premise 6

Planuri melodice contrastante (contrasubiect, contratemă) 16

Reveniri la polifonia barocă 34

Permanentizarea tradiţiei polifoniei în muzica religioasă romantică 44

Polimetria simultană, succesivă 57

Poliritmia 68

Politonalism – Polimodalism 79

Quarterion dodecafonic 85

Revitalizarea polifoniei baroce 88

Tehnica punctualistă (micropolifonia) 106

Polifonia elementelor surselor sonore. Polifonia de montaj 113

Remodelarea tradiţiei contrapunctice baroce 118

De la polifonie la heterofonie în muzica autohtonă 126

Tendinţe de înnoire în structurarea polifonică a muzicii contemporane româneşti 133

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ 142

UNITATEA DE ÎNVĂŢARE NUMĂRUL 1

POLIFONIA SECOLELOR XVIII - XX

Cuprins

Obiectivele unităţii de învăţare....5
Premise 6
Planuri melodice contrastante (contrasubiect, contratemă).... 16
Reveniri la polifonia barocă 34
Permanentizarea tradiţiei polifoniei în muzica religioasă romantică 44
Polimetria simultană, succesivă.... 57
Poliritmia 68
Politonalism – Polimodalism.... 79
Quarterion dodecafonic 85
Revitalizarea polifoniei baroce.... 88
Tehnica punctualistă (micropolifonia).... 106
Polifonia elementelor surselor sonore. Polifonia de montaj.... 113
Remodelarea tradiţiei contrapunctice baroce 118
De la polifonie la heterofonie în muzica autohtonă.... 126
Tendinţe de înnoire în structurarea polifonică a muzicii contemporane româneşti 133
Rezumatul unităţii de învăţare....140
Răspunsuri şi comentarii la testele de autoevaluare....141
Lucrare de verificare numărul 1....141
Bibliografie minimală....141

Obiectivele unităţii de învăţare numărul 1

În urma parcurgerii unităţii de învăţare numărul 1 – Polifonia secolelor XVIII – XX – veţi dobândi următoarele competenţe:

- veţi cunoaşte planurile melodice contrastante
- veţi conştientiza permanentizarea tradiţiei polifoniei în muzica religioasă romantică
- veţi putea identifica polimetria simultană, poliritmia, politonalismul şi polimodalismul, quarterion dodecafonic, tehnica punctualistă, polifonia elementelor surselor sonore, polifonia de montaj
- veţi cunoaşte revitalizarea polifoniei baroce, cât şi remodelarea tradiţiei contrapunctice baroce
- veţi recunoaşte traseul de la polifonie la heterofonie în muzica autohtonă, cât şi tendinţele de înnoire în structurarea polifonică a muzicii contemporane româneşti

P O L I F O N I A S E C O L E L O R

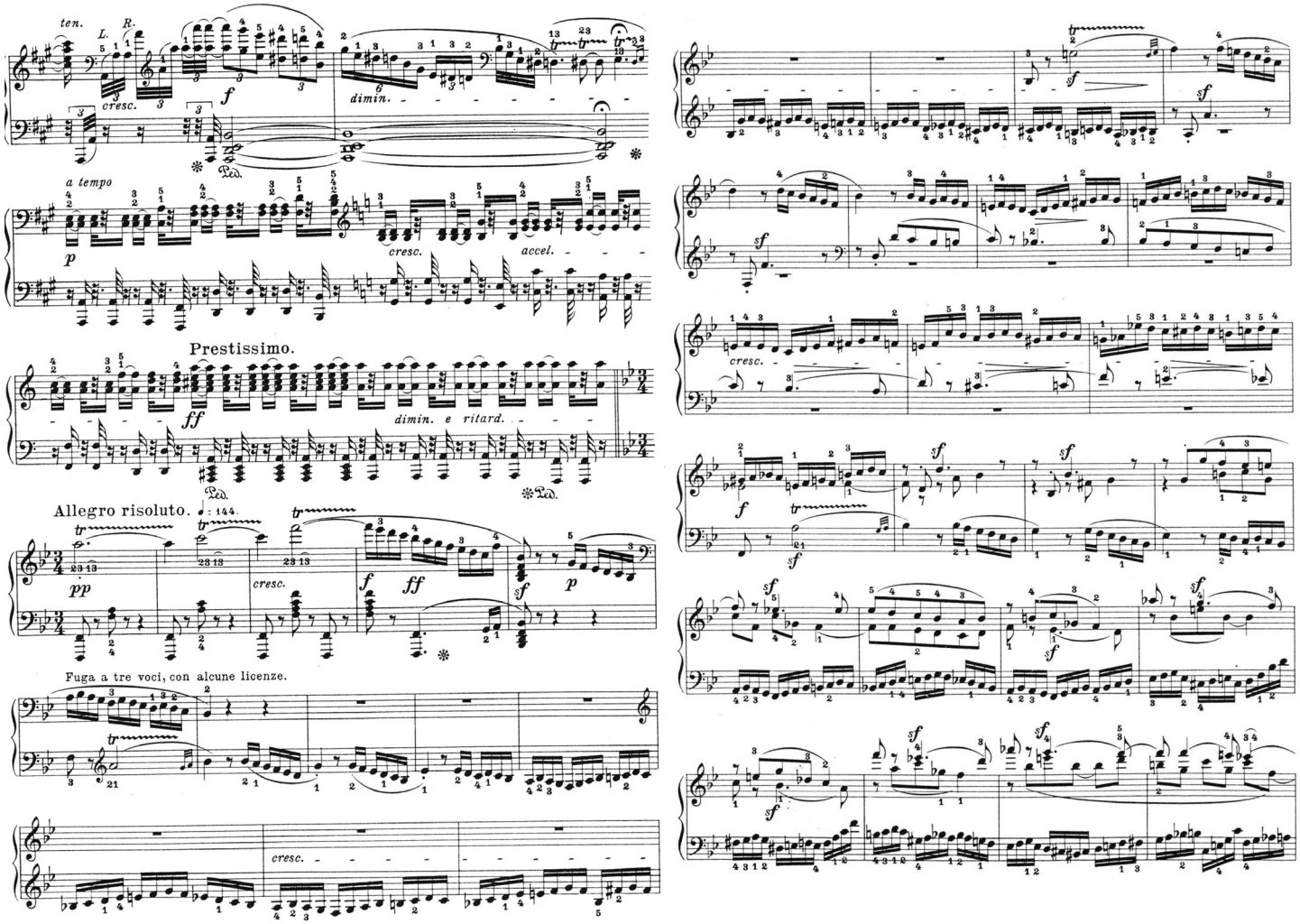
X V I I I - X X

Lecţia nr. 1

Premise

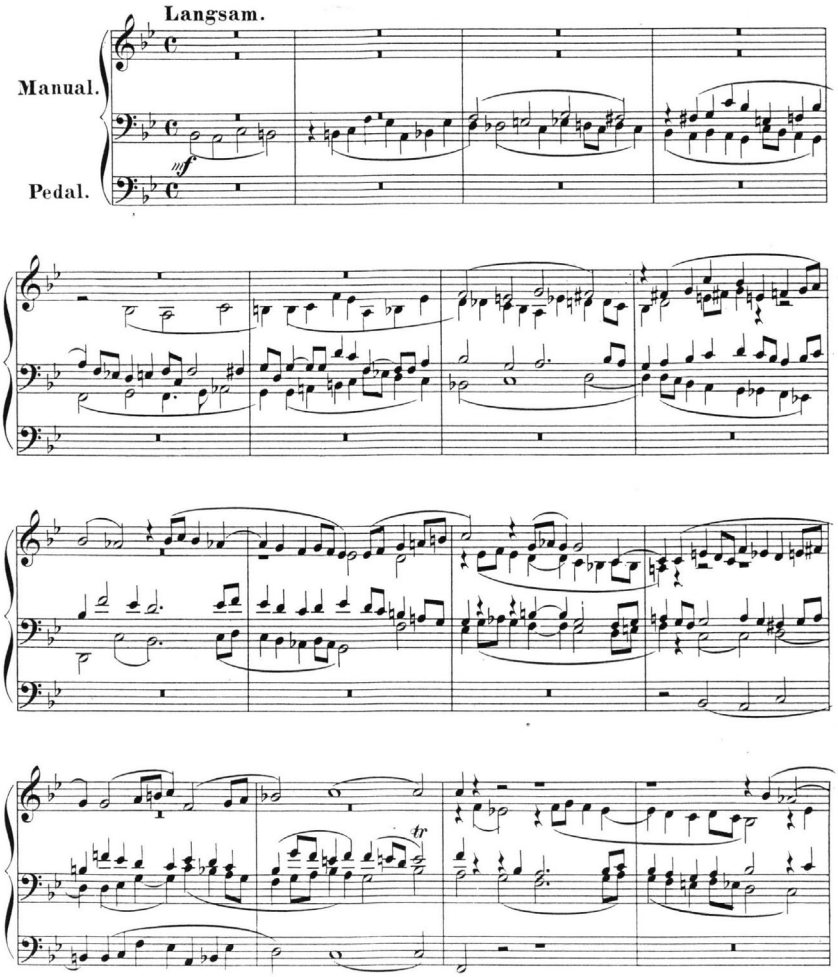
În urma împlinirii polifoniei baroce de la începutul secolului al XVIII-lea, în muzica europeană urmează o schimbare de stil. Noul limbaj muzical galant se caracterizează prin primordialitatea melodiei şi prin omofonia armoniilor aderente ce se împletesc în jurul ei. Se impune în prim plan ritmica de dans a epocii şi se dezvoltă structura de sonată concentrată pe prelucrarea dramatică a temei. Temporar, elementele de structură ale polifoniei baroce ajung pe planul al doilea, formele caracteristice – ciaccona, passacaglia şi fuga restrângându-se la periferia muncii de creaţie componistică muzicală. Doar la sfârşitul secolului al 18-lea şi în special la începutul secolului al 19-lea, apare şi se impune pretenţia unui interes reînnoit faţă de gândirea contrapunctică. În lucrările târzii ale lui Beethoven demarează redescoperirea polifoniei baroce (Sonata **Hammerklavier**, ultimele cvartete – de exemplu **Marea Fugă în Si b major** pentru ansamblu de corzi, etc.), **Simfonia IX.**

Ex. 1 Beethoven : Sonata pentru pian, B dur, op. 106, „Hammerklavier”, p.4, tema de fugă



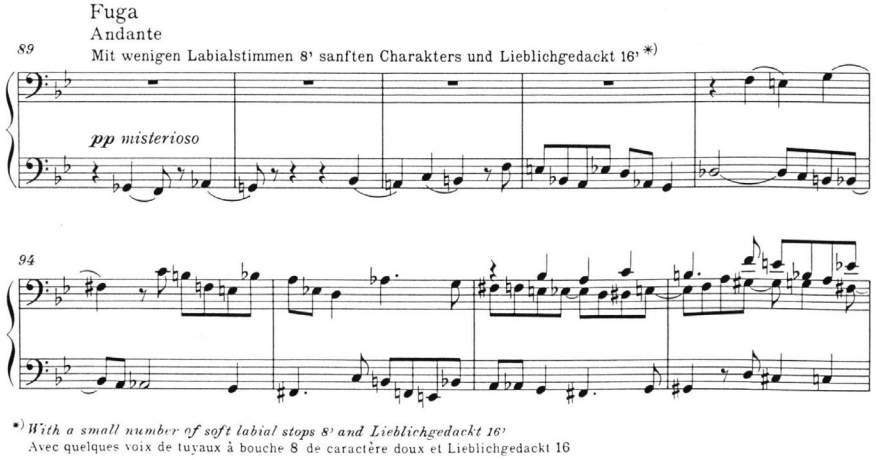
Muzica romantică a secolului al XIX-lea este de asemenea caracterizată prin această preocupare nostalgică pentru mitul muzical baroc, pentru gândirea barocă şi pentru reutilizarea limbajului baroc. **Fugile B.A.C.H.** de Schumann,

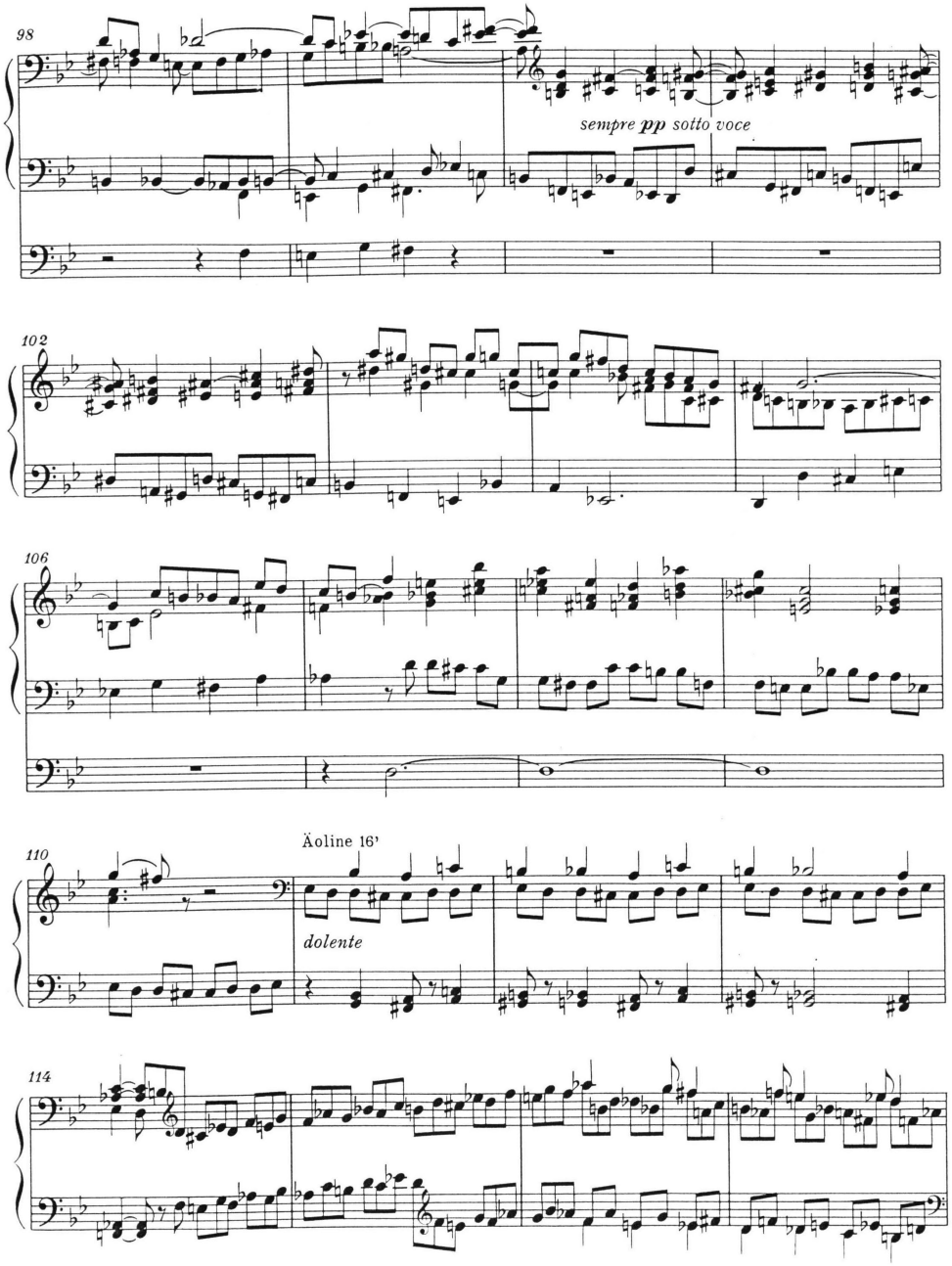
Ex. 2 Schumann : Sechs Fugen über den Namen BACH für Orgel oder Pedalflügel, op. 60, fuga 1



licăririle neobaroce ale muzicii lui Brahms (**Concertul pentru pian şi orchestră nr. 2, Variaţiunile pe o temă de Haendel**, partea finală în formă de ciaccona a **Simfoniei a IV-a**), referirile baroce ale muzicii religioase ale lui Liszt, **Sonata în si minor**, şi **Variaţiunile B.A.C.H.** pentru orgă,

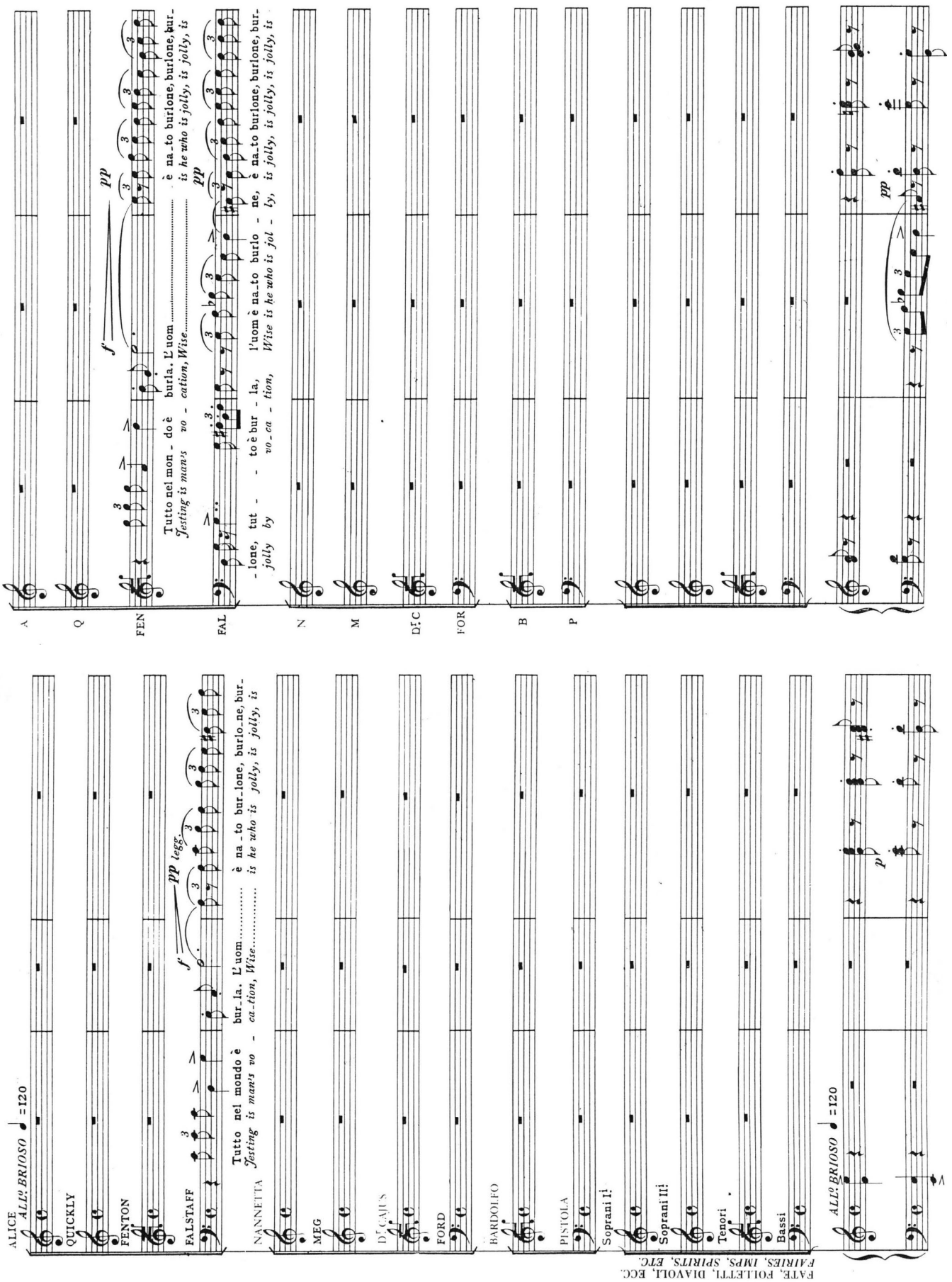
Ex. 3 Liszt : Präludium und Fuge über B.A.C.H.

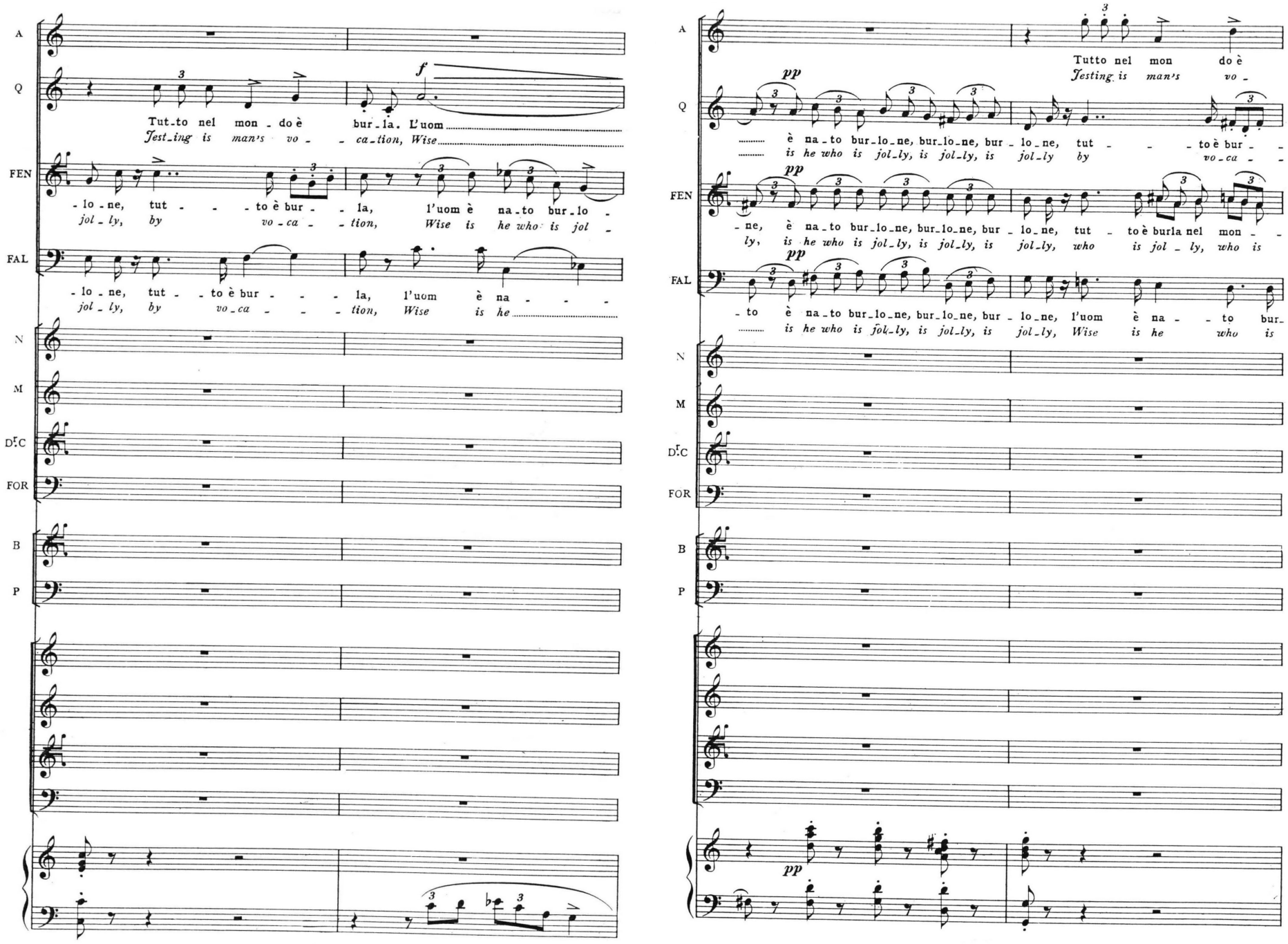

Fuga
Andante
Mit wenigen Labialstimmen 8' sanften Charakters und Lieblichgedackt 16' *)
89
pp misterioso
94
*) With a small number of soft labial stops 8' and Lieblichgedackt 16'
Avec quelques voix de tuyaux à bouche 8 de caractère doux et Lieblichgedackt 16

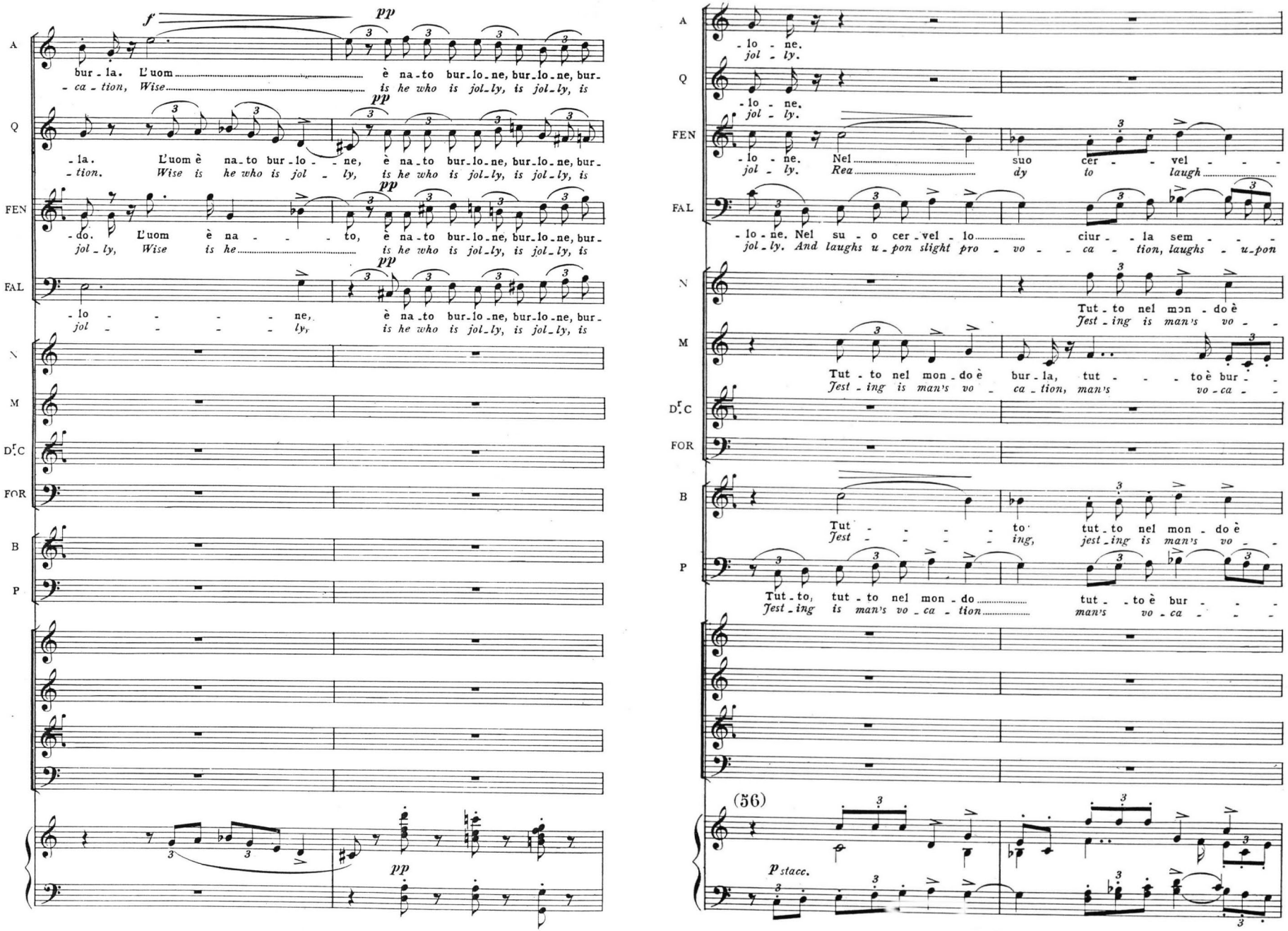


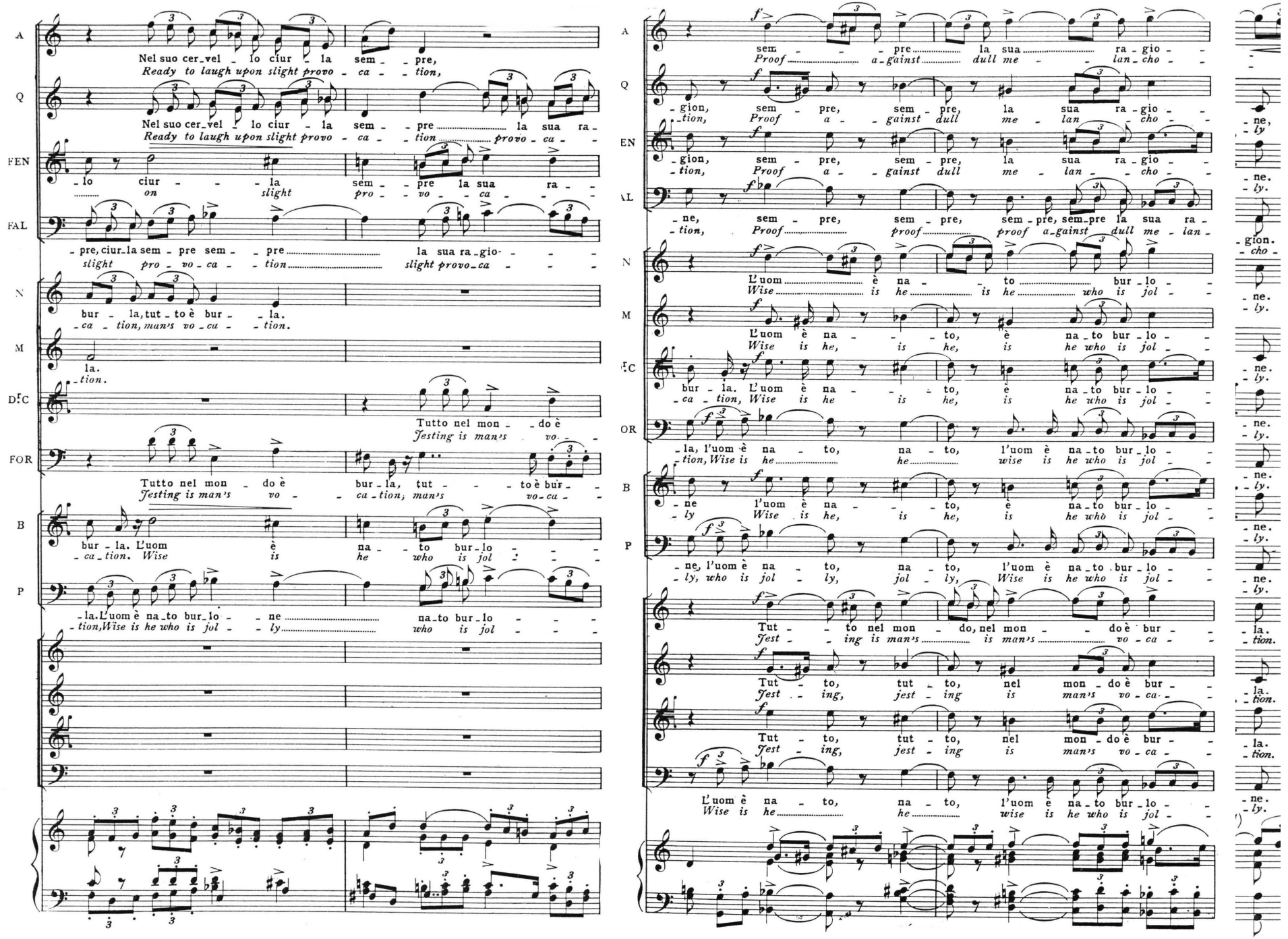
toate acestea oglindesc respectul însufleţit, care se manifestă prin toată Europa pentru muzica lui Bach şi Haendel. Până şi Wagner şi Verdi sunt atinşi de acest efect ulterior al muzicii baroce (**Maeştrii cântăreţi din Nürnberg, Falstaff**).

Ex. 4 Verdi : Falstaff, tema fugii de încheiere


ALICE
All° BRIOSO ♩ = 120
QUICKLY
FENTON
FALSTAFF
Tutto nel mondo è bur_la. L'uom..... è na_to bur_lone, burlo_ne, bur_
Festing is man's vo - ca_tion, Wise..... is he who is jolly, is jolly, is
NANNETTA
MEG
DR CAIUS
FORD
BARDOLFO
PISTOLA
Soprani I!
Soprani II!
Tenori
Bassi
FATE, FOLLETTI, DIAVOLI, ECC.
FAIRIES, IMPS, SPIRITS, ETC.
All° BRIOSO ♩ = 120
A
Q
FEN
FAL
N
M
DR C
FOR
B
P
Tutto nel mon - do è burla. L'uom..... è na_to burlone, burlone, bur_
Festing is man's vo - cation, Wise..... is he who is jolly, is jolly, is
-lone, tut - - to è bur - la, l'uom è na_to burlo - ne, è na_to burlone, burlone, bur_
jolly by vo_ca - tion, Wise is he who is jol - ly, is jolly, is jolly, is jolly, is

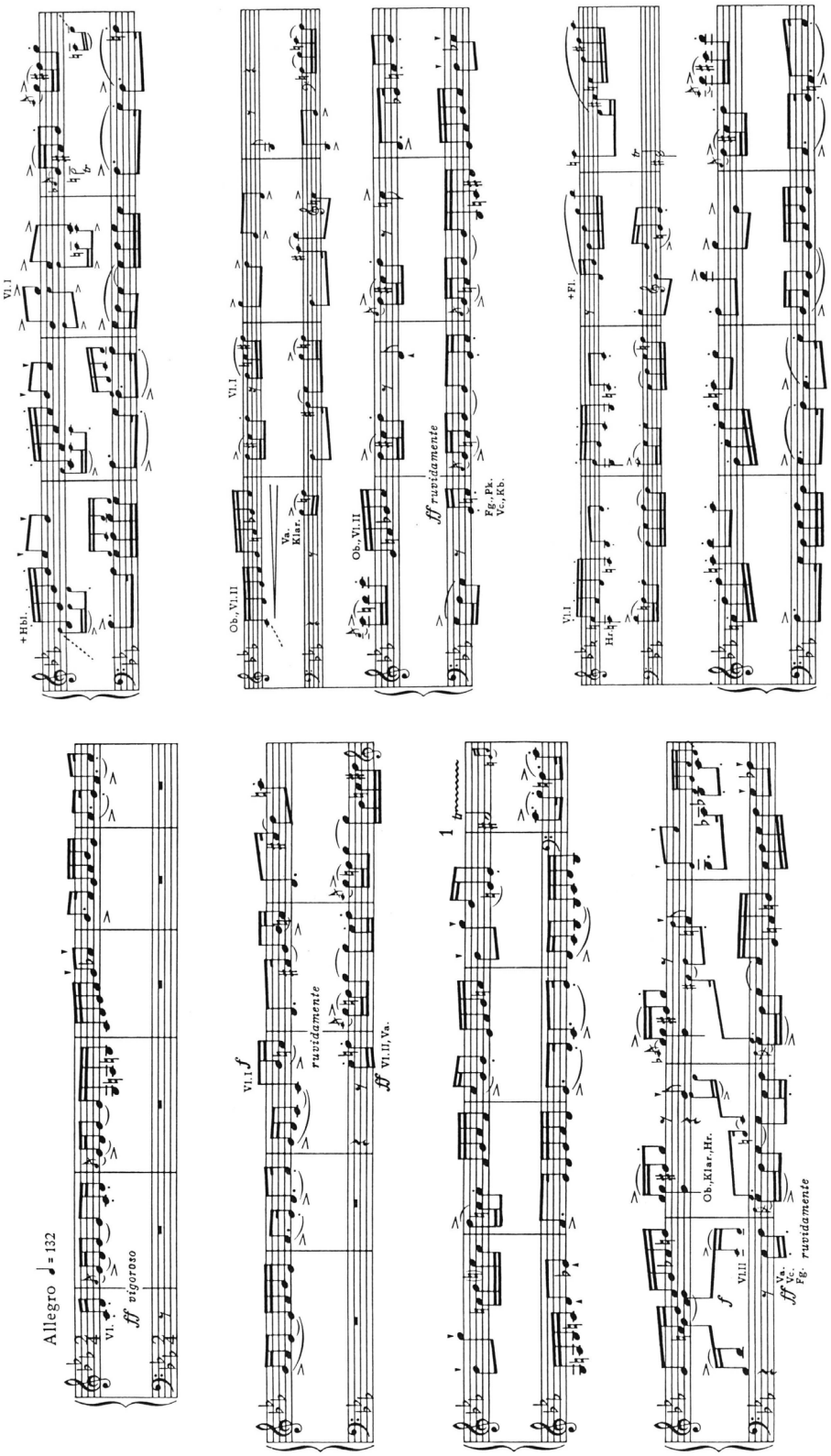

A
Q
FEN
FAL
N
M
D.C
FOR
B
P
Tut-to nel mon - do è bur-la. L'uom
Jest-ing is man's vo - ca-tion, Wise
- lo - ne, tut - - - to è bur - - la, l'uom è na-to bur-lo -
jol - ly, by vo-ca - - tion, Wise is he who is jol -
- lo - ne, tut - to è bur - - - la, l'uom è na - - - -
jol - ly, by vo-ca - - - tion, Wise is he
Tutto nel mon do è
Jesting is man's vo -
è na-to bur-lo-ne, bur-lo-ne, bur - lo-ne, tut - - - to è bur - -
is he who is jol-ly, is jol-ly, is jol-ly by vo-ca - -
- ne, è na-to bur-lo-ne, bur-lo-ne, bur - lo-ne, tut - to è burla nel mon - -
ly, is he who is jol-ly, is jol-ly, is jol-ly, who is jol - ly, who is
- to è na-to bur-lo-ne, bur-lo-ne, bur - lo-ne, l'uom è na - - to bur-
is he who is jol-ly, is jol-ly, is jol-ly, Wise is he who is


A
Q
FEN
FAL
N
M
D.C
FOR
B
P
f
pp
bur - la. L'uom è na - to bur - lo - ne, bur - lo - ne, bur -
- ca - tion, Wise is he who is jol - ly, is jol - ly, is
- la. L'uom è na - to bur - lo - - ne, è na - to bur - lo - ne, bur - lo - ne, bur -
- tion. Wise is he who is jol - ly, is he who is jol - ly, is jol - ly, is
- do. L'uom è na - - - to, è na - to bur - lo - ne, bur - lo - ne, bur -
jol - ly, Wise is he is he who is jol - ly, is jol - ly, is
- lo - - - - - ne, è na - to bur - lo - ne, bur - lo - ne, bur -
jol - - - - - ly, is he who is jol - ly, is jol - ly, is
- lo - ne.
jol - ly.
- lo - ne. Nel suo cer - - vel - - - -
jol - ly. Rea dy to laugh
- lo - ne. Nel su - o cer - vel - lo ciur - - la sem - - -
jol - ly. And laughs u - pon slight pro - vo - - ca - tion, laughs - u - pon
Tut - to nel mon - do è
Jest - ing is man's vo - -
Tut - to nel mon - do è bur - la, tut - - - to è bur - -
Jest - ing is man's vo - ca - tion, man's vo - ca - -
Tut - - - - - to tut - to nel mon - do è
Jest - - - - - ing, jest - ing is man's vo - -
Tut - to, tut - to nel mon - do tut - to è bur - - -
Jest - ing is man's vo - ca - tion man's vo - ca - - -
(56)
p stacc.


Nel suo cer_vel _ lo ciur _ la sem _ _ pre,
Ready to laugh upon slight provo _ ca _ _ tion,
Nel suo cer_vel _ lo ciur _ la sem _ _ pre la sua ra _
Ready to laugh upon slight provo _ ca _ _ tion provo _ ca _
lo ciur _ _ _ la sem _ _ pre la sua ra _ _
on slight pro _ _ vo _ _ ca _ _ _
pre, ciur_la sem _ pre sem _ _ pre la sua ra_gio _ _ _
slight pro _ vo _ ca _ _ tion slight provo_ca _ _ _
bur _ la, tut _ to è bur _ _ la.
_ca _ tion, man's vo _ ca _ _ tion.
la.
_tion.
Tutto nel mon _ _ do è
Jesting is man's vo _ _
Tutto nel mon _ do è bur _ la, tut _ _ _ to è bur _ _
Jesting is man's vo _ _ ca _ tion, man's vo _ ca _ _
bur _ la. L'uom è na _ _ to bur _ lo _ _ _
_ca _ tion. Wise is he who is jol _ _ _ _
_la. L'uom è na _ to bur _ lo _ _ ne na _ to bur _ lo _ _ _
_tion, Wise is he who is jol _ _ ly who is jol _ _ _
sem _ _ _ pre la sua ra _ gio _ _
Proof a _ gainst dull me _ _ lan _ cho _ _
_gion, sem _ pre, sem _ pre, la sua ra _ gio _ _
_tion, Proof a _ _ gainst dull me _ lan _ _ cho _ _
_gion, sem _ pre, sem _ pre, la sua ra _ gio _ _
_tion, Proof a _ _ gainst dull me _ lan _ _ cho _ _
_ne, sem _ pre, sem _ pre, sem _ pre, sem_pre la sua ra _
_tion, Proof proof proof a_gainst dull me _ lan _
L'uom è na _ _ to bur _ lo _ _
Wise is he is he who is jol _ _
L'uom è na _ _ to, è na _ to bur _ lo _ _
Wise is he, is he, is he who is jol _ _
bur _ la. L'uom è na _ _ to, è na _ to bur _ lo _ _
_ca _ tion, Wise is he is he, is he who is jol _ _
_la, l'uom è na _ to, na _ to, l'uom è na _ to bur _ lo _ _
_tion, Wise is he he wise is he who is jol _ _
_ne l'uom è na _ _ to, è na _ to bur _ lo _ _
_ly Wise is he, is he, is he who is jol _ _
_ne, l'uom è na _ to, na _ to, l'uom è na _ to bur _ lo _ _
_ly, who is jol _ ly, jol _ ly, Wise is he who is jol _ _
Tut _ _ to nel mon _ do, nel mon _ _ do è bur _ _
Jest _ _ ing is man's is man's vo _ ca _ _
Tut _ to, tut _ to, nel mon _ do è bur _ _
Jest _ ing, jest _ ing is man's vo _ ca _ _
Tut _ to, tut _ to, nel mon _ do è bur _ _
Jest _ ing, jest _ ing is man's vo _ ca _ _
L'uom è na _ to, na _ to, l'uom è na _ to bur _ lo _ _
Wise is he he wise is he who is jol _ _

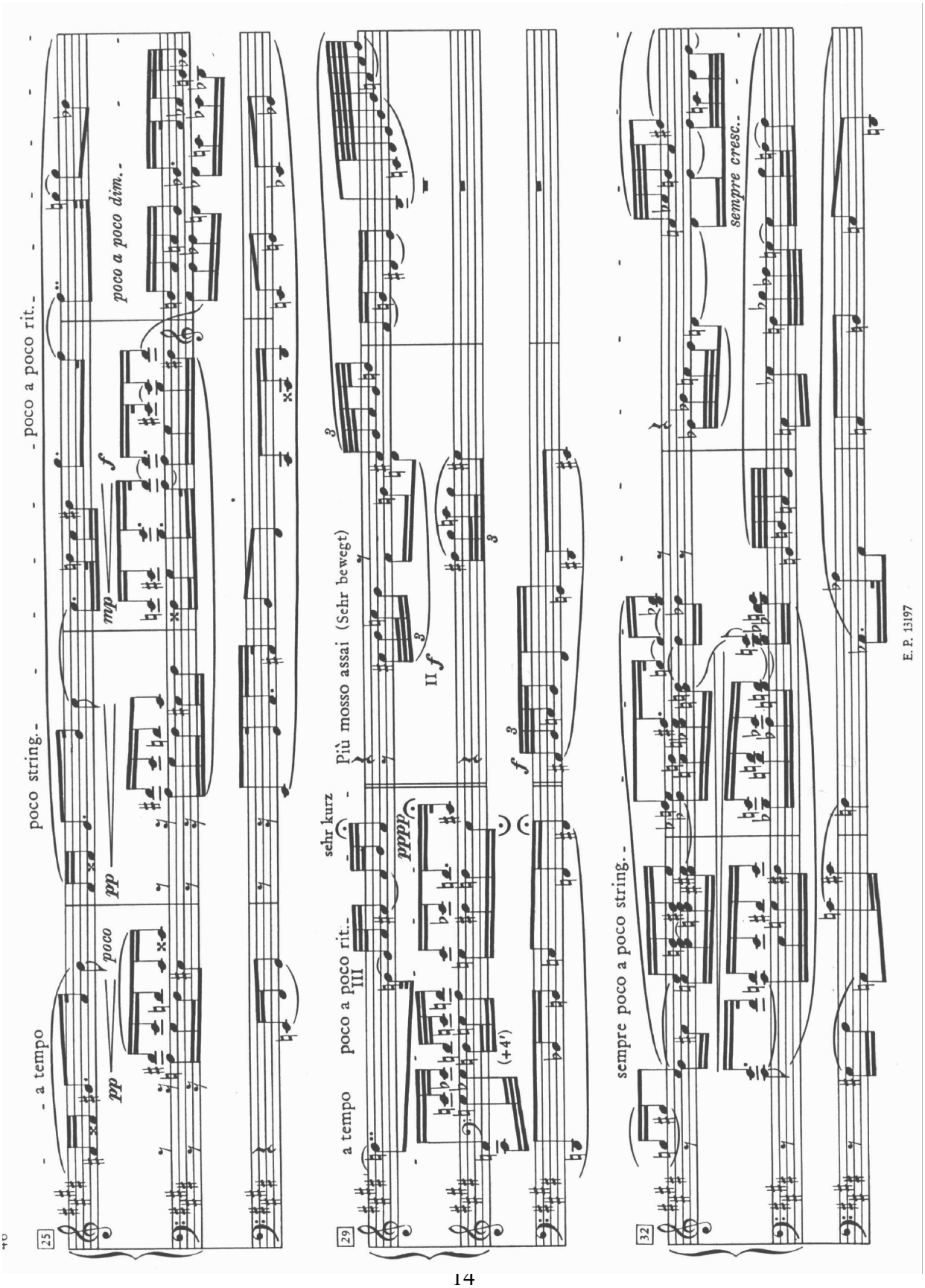
Reger şi-a consacrat deja conştient întreaga creaţie sub semnul moştenirii spirituale bachiene ridicate de pe acum la rangul de cult, implantând neobarocul într-un limbaj armonic postromantic specific individual. ISM-urile apărute la sfârşitul secolului al 19-lea, în special impresionISMul abandonează aceste tendinţe neobaroce. În muzica lui Debussy, doar în creaţiile târzii apare o vagă aspiraţie la muzica barocă, la structurarea polifonică (contrapunctică). Muzica de operă a sfârşitului de secol se îndreaptă de asemenea rar către polifonie. Preludiul operei **Madama Butterfly** de Puccini face parte tocmai din aceste excepţii.

Ex. 5 Puccini : Madama Butterfly, Preludiul, tema

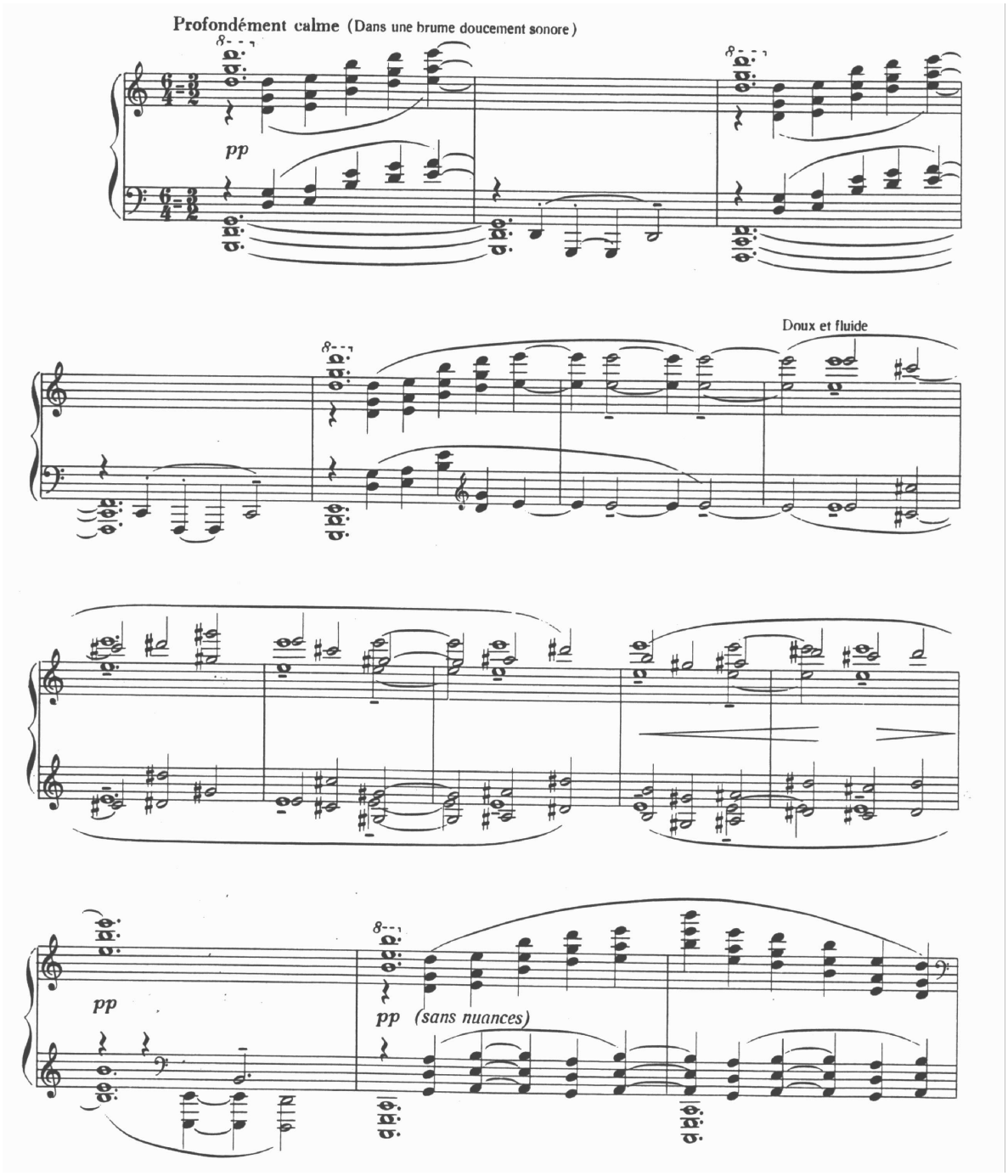


Ca atare, sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX se caracterizează prin antipoluri, şi anume „revenirea” la idealul contrapunctului clasic pe de o parte şi „totala” independenţă faţă de ea pe de altă parte.

Ex. 6 Reger : Sonate nr. II für Orgel, op. 60, Invocation



Ex. 7 Debussy : La Cathédrale engloutie – Prélude pour piano nr. 10/I



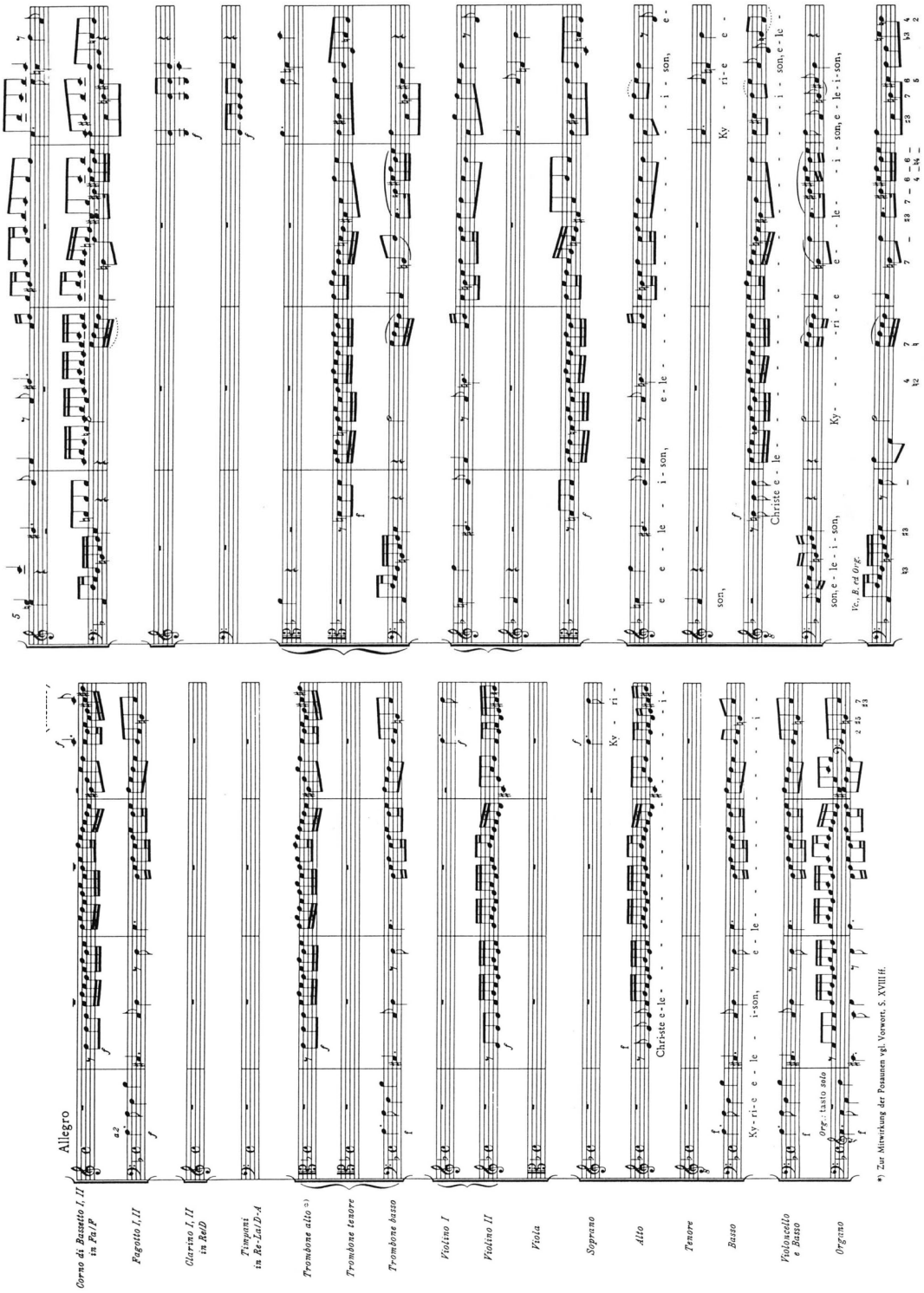
Distanţa dintre aceste două tendinţe continuă să se amplifice în secolul al XX-lea. Dodecafonia, în muzica lui Schönberg, Alban Berg şi Webern a făcut un pas hotărât în direcţia polifonizării totale; muzica electronică a încercat să facă să dispară („să dizolve”!) „opoziţiile” încordate dintre dimensiunile verticală şi orizontală a muzicii: s-a format astfel sinteza dintre polifonie şi omofonie.

Lecţia nr. 2

Planuri melodice contrastante (contrasubiect, contratemă)

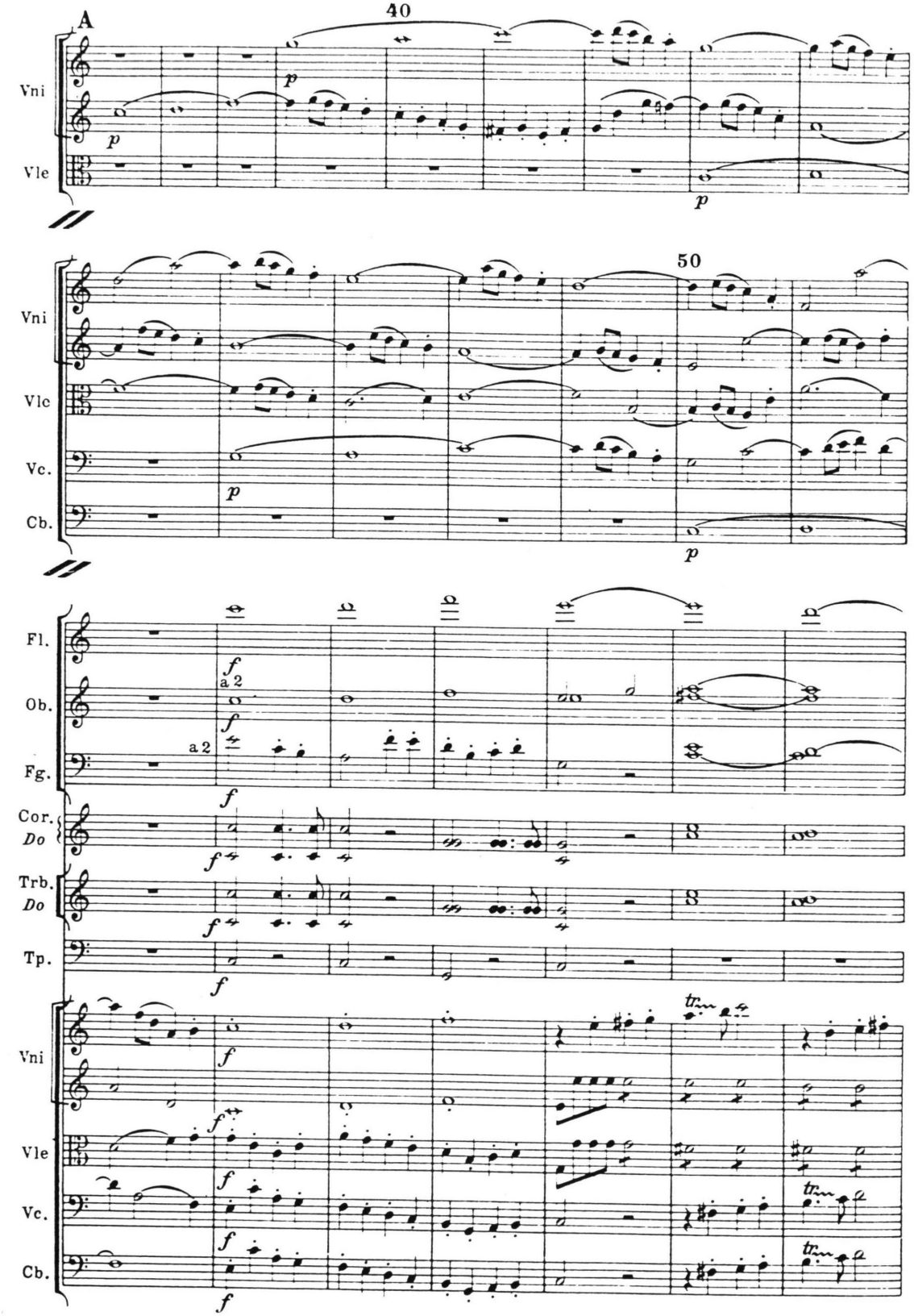
Gândirii muzicale contrapunctice a maeştrilor muzicii clasice îi este caracteristică opoziţia tematică, utilizarea contrastantă a planurilor melodice de importanţă egală. Este cunoscută de toată lumea tema dublă a părţii Kyrie din Requiemul lui Mozart:

Ex. 1 Mozart : Requiem (debutul părţii Kyrie)



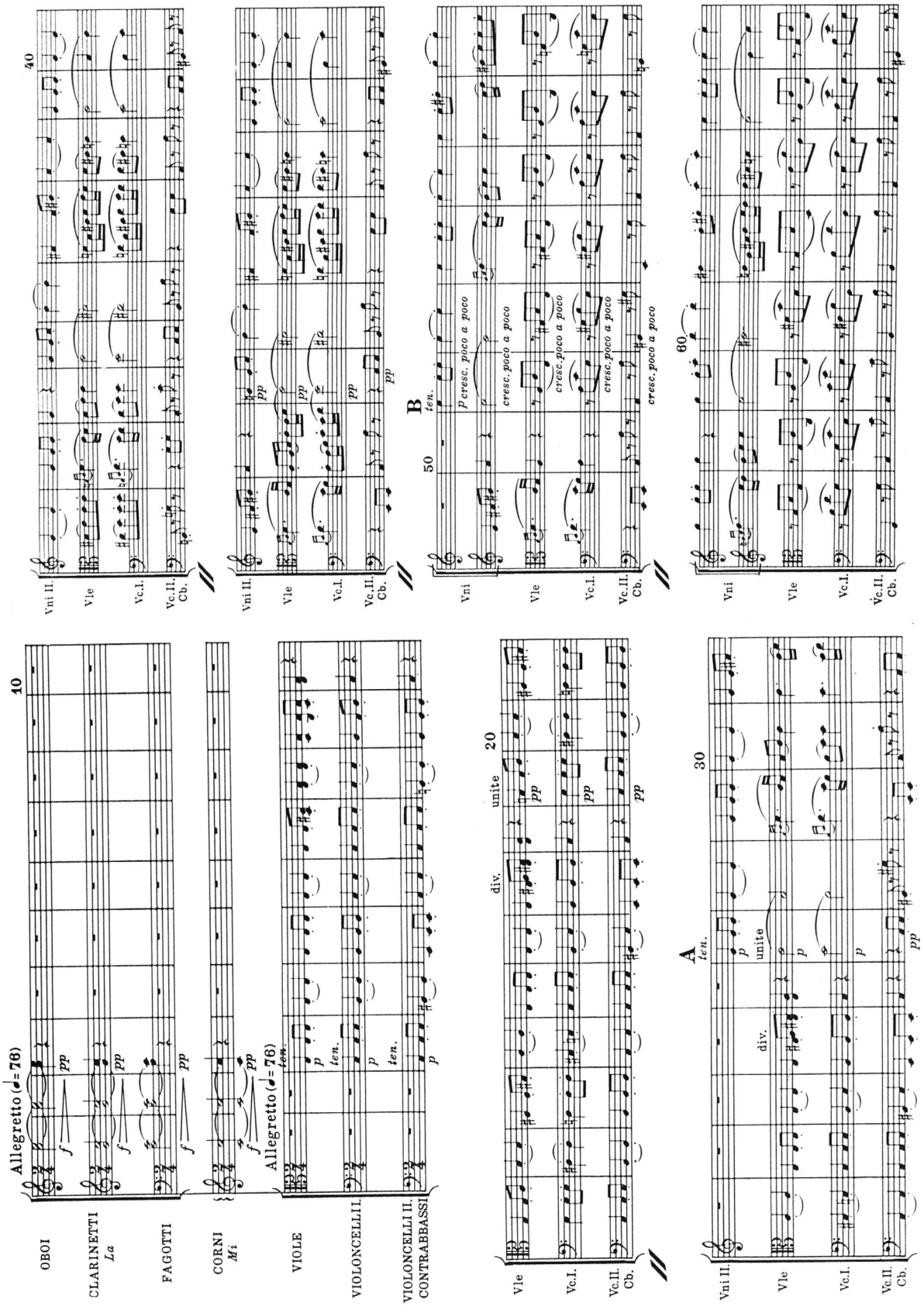
Bravura contrapunctică desfăşurată pe mai multe planuri a părţii finale a Simfoniei Jupiter constituie capodopera rară a independenţei melodice a vocilor şi a fuzionării lor armonice.

Ex. 2 Mozart : Simfonia Jupiter, partea a IV-a, suprapunerea temelor



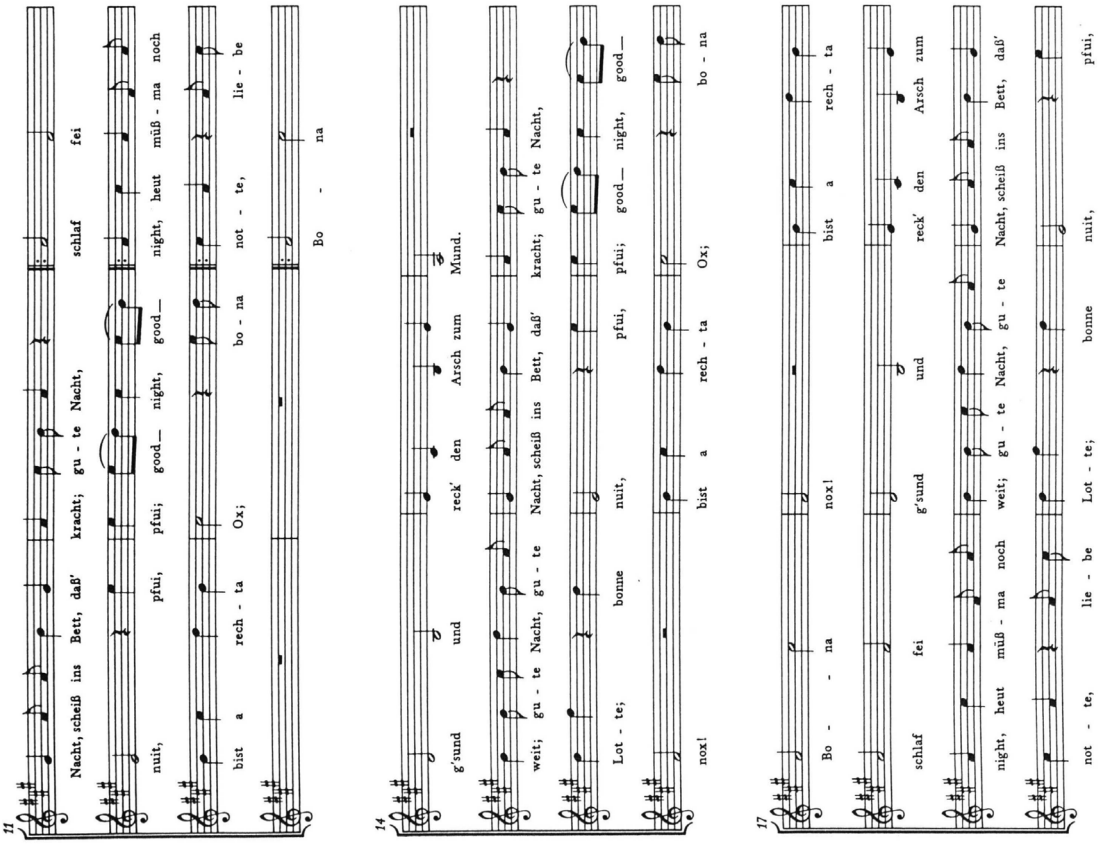
În partea Allegretto a Simfoniei a VII-a de Beethoven cele două teme contrastante – tema 1 cu sunete repetate, contratema desfăşurată melodic! – sunt independente una de alta pe plan orizontal, fiind menţinute laolaltă doar de scheletul acordic.

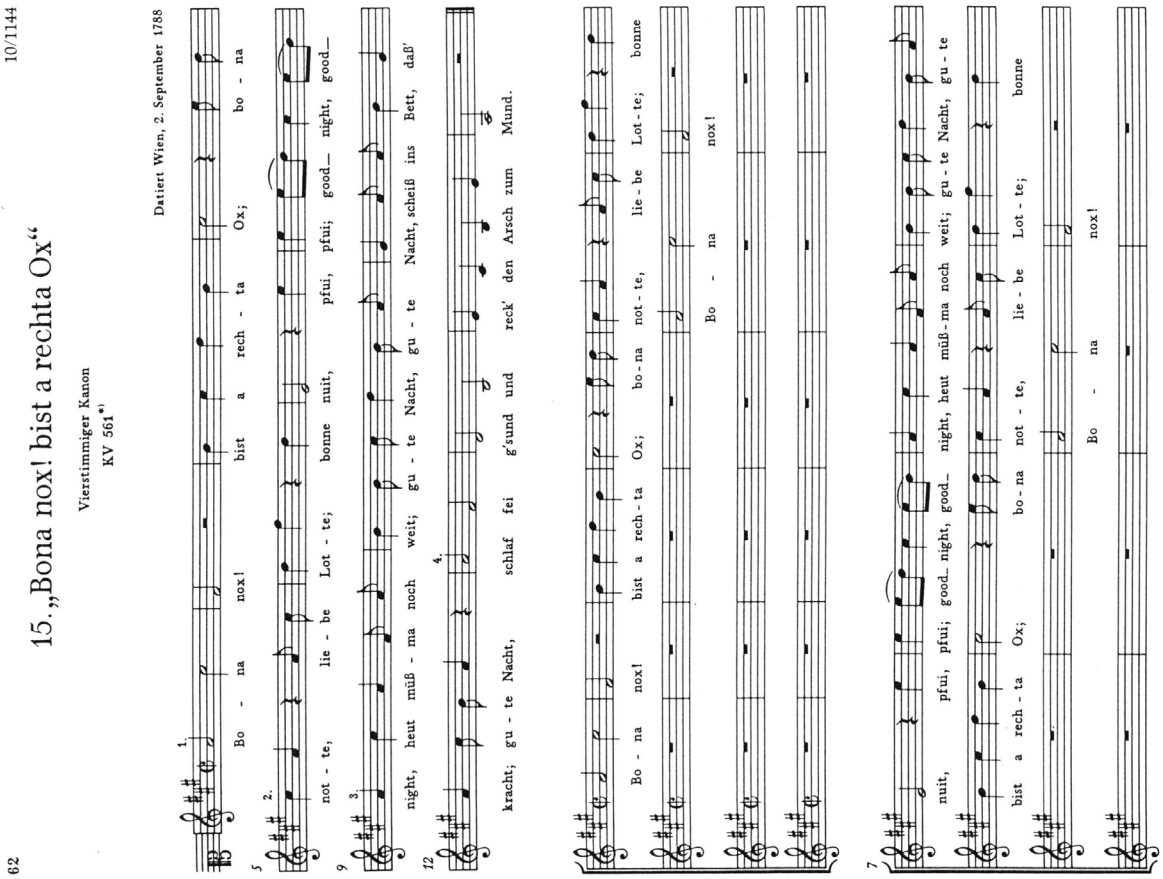
Ex. 3 Beethoven : Simfonia a VII-a, partea Allegretto, simultaneitatea sonoră a temelor

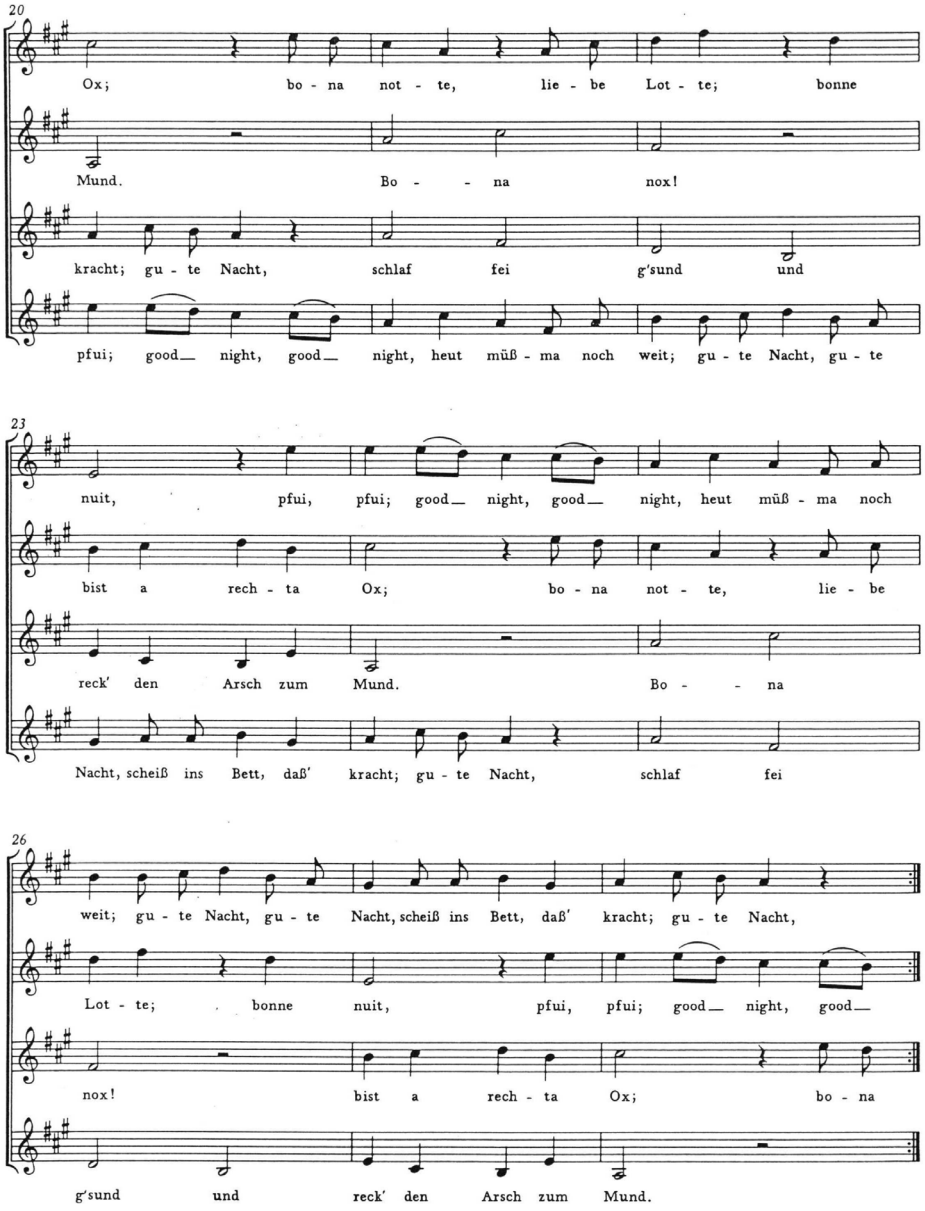


Haydn, Mozart şi Beethoven au compus şi numeroase canoane corale, dintre acestea unele fiind cunoscute de cercuri largi şi cântate şi în zilele noastre.

Ex. 4 Mozart : Bona nox! Bist a rechta Ox ; Beethoven : B.A.C.H. ;

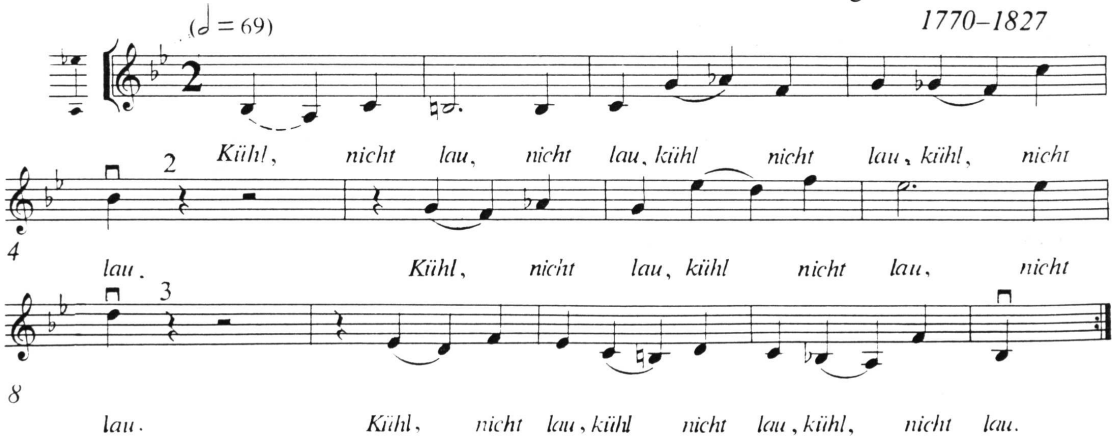

11
Nacht, scheiß ins Bett, daß' kracht; gu - te Nacht, schlaf fei
nuit, pfui, pfui; good_ night, good_ night, heut müß - ma noch
bist a rech - ta Ox; bo - na not - te, lie - be
Bo - na
14
g'sund und reck' den Arsch zum Mund.
weit; gu - te Nacht, gu - te Nacht, scheiß ins Bett, daß' kracht; gu - te Nacht,
Lot - te; bonne nuit, pfui, pfui; good_ night, good_
nox! bist a rech - ta Ox; bo - na
17
Bo - na nox! bist a rech - ta
schlaf fei g'sund und reck' den Arsch zum
night, heut müß - ma noch weit; gu - te Nacht, gu - te Nacht, scheiß ins Bett, daß'
not - te, lie - be Lot - te; bonne nuit, pfui;


62
15. „Bona nox! bist a rechta Ox“
Vierstimmiger Kanon
KV 561*)
10/1144
Datiert Wien, 2. September 1788
1. Bo - na nox! bist a rech - ta Ox; bo - na
2. not - te, lie - be Lot - te; bonne nuit, pfui, pfui; good_ night, good_
3. night, heut müß - ma noch weit; gu - te Nacht, gu - te Nacht, scheiß ins Bett, daß'
4. kracht; gu - te Nacht, schlaf fei g'sund und reck' den Arsch zum Mund.
Bo - na nox! bist a rech - ta Ox; bo - na not - te, lie - be Lot - te; bonne
Bo - na nox!
nuit, pfui, pfui; good_ night, good_ night, heut müß - ma noch weit; gu - te Nacht, gu - te
bist a rech - ta Ox; bo - na not - te, lie - be Lot - te; bonne
Bo - na nox!


20
Ox; bo - na not - te, lie - be Lot - te; bonne
Mund. Bo - - na nox!
kracht; gu - te Nacht, schlaf fei g'sund und
pfui; good_ night, good_ night, heut müß - ma noch weit; gu - te Nacht, gu - te
23
nuit, pfui, pfui; good_ night, good_ night, heut müß - ma noch
bist a rech - ta Ox; bo - na not - te, lie - be
reck' den Arsch zum Mund. Bo - - na
Nacht, scheiß ins Bett, daß' kracht; gu - te Nacht, schlaf fei
26
weit; gu - te Nacht, gu - te Nacht, scheiß ins Bett, daß' kracht; gu - te Nacht,
Lot - te; bonne nuit, pfui, pfui; good_ night, good_
nox! bist a rech - ta Ox; bo - na
g'sund und reck' den Arsch zum Mund.

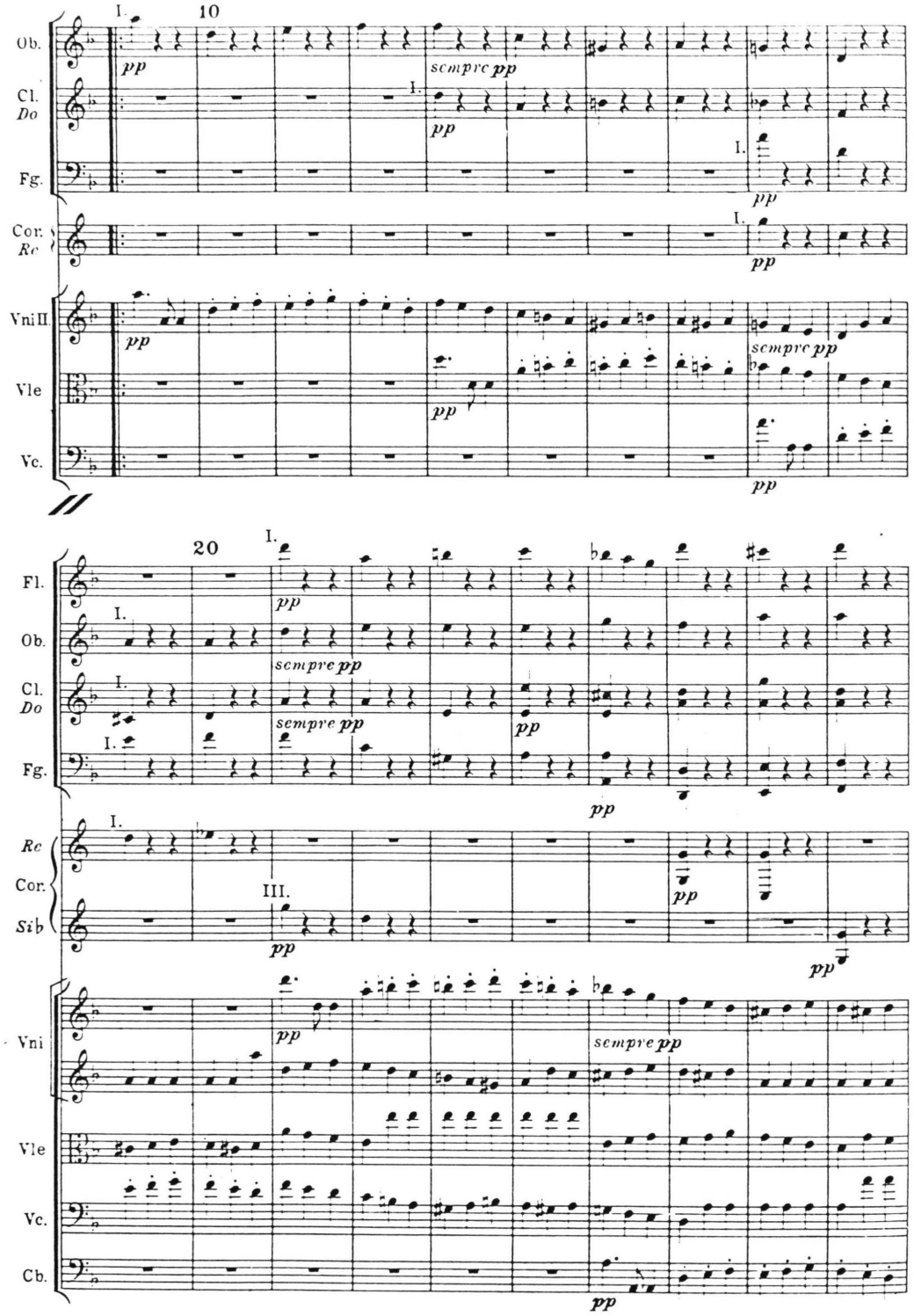
B.A.C.H.

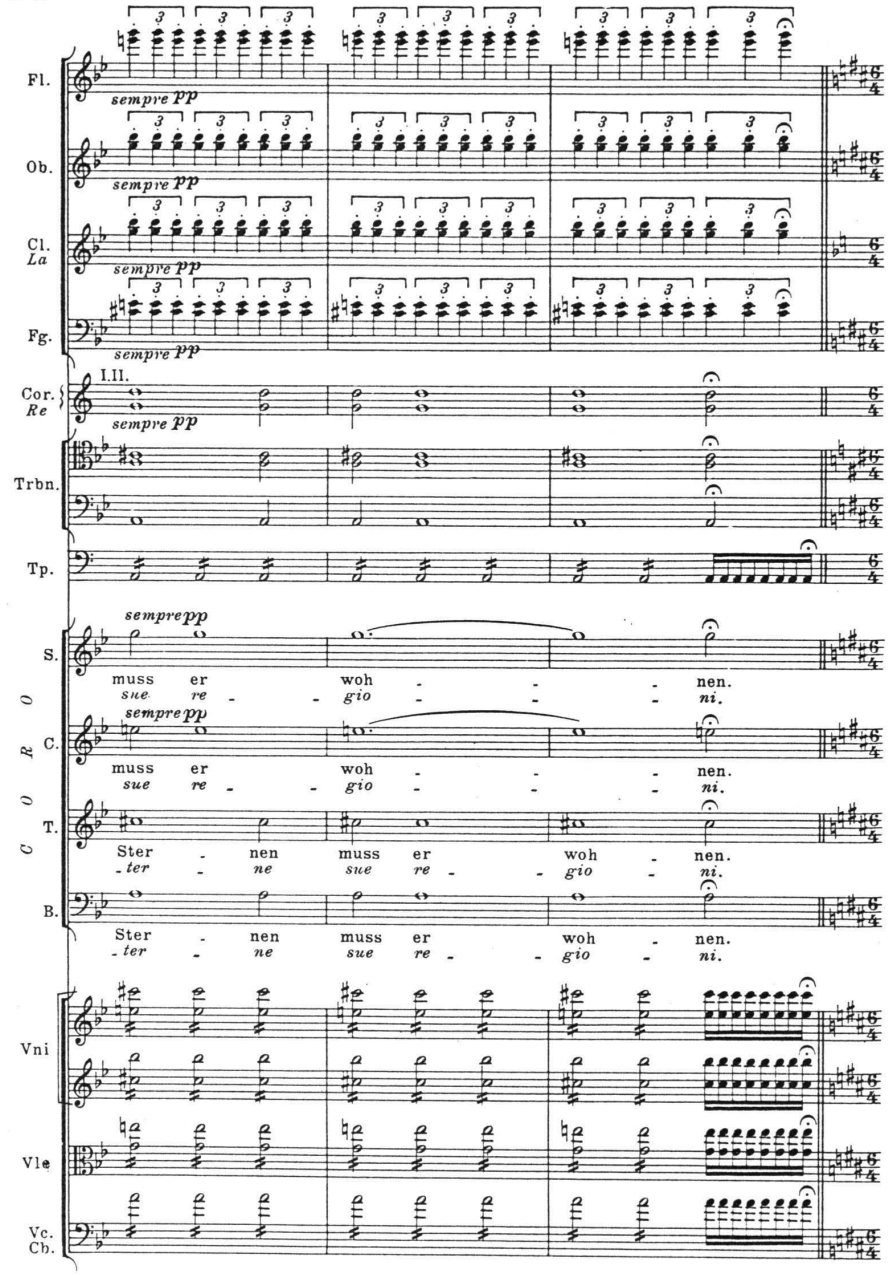
Ludwig van BEETHOVEN
1770–1827

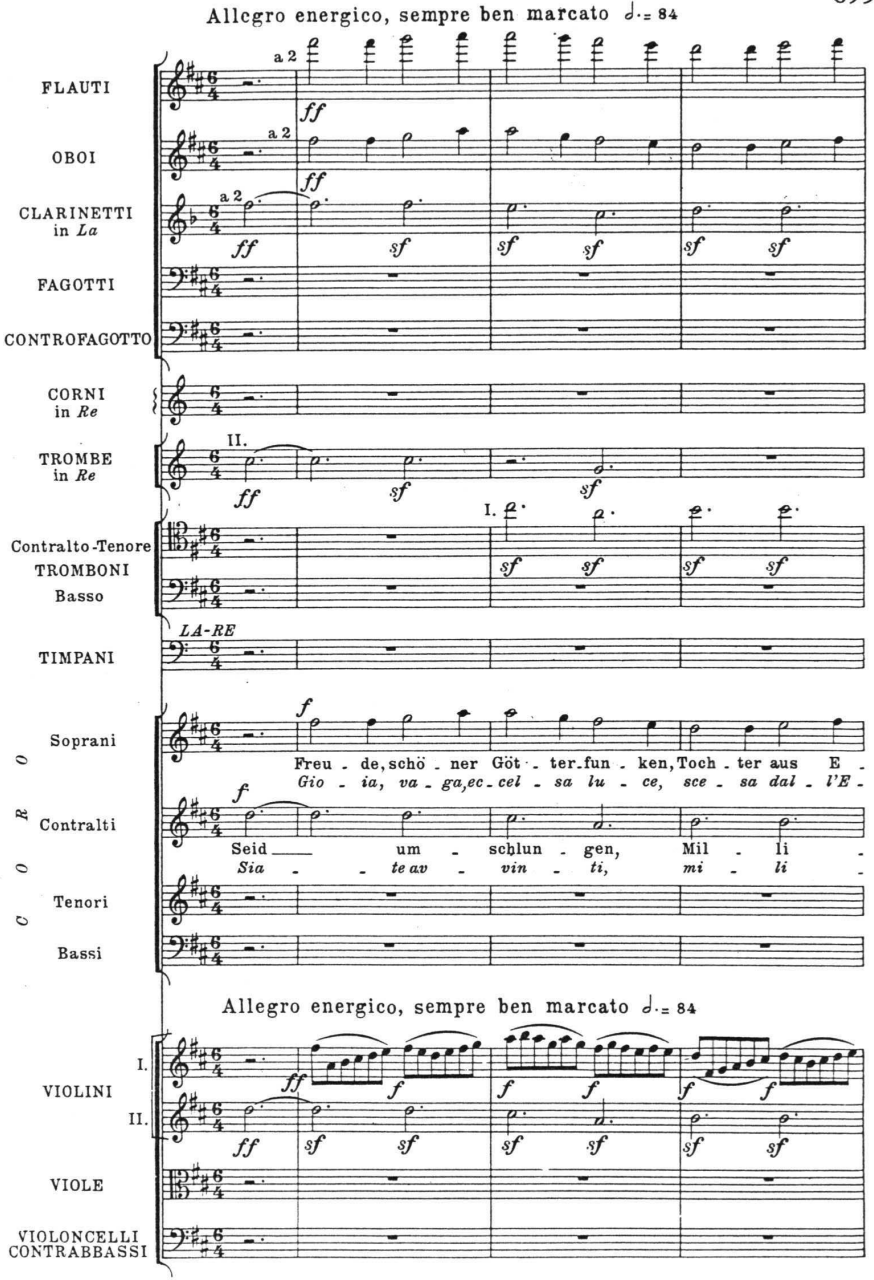

(𝅗𝅥 = 69)
Kühl, nicht lau, nicht lau, kühl nicht lau, kühl, nicht
lau. Kühl, nicht lau, kühl nicht lau, nicht
lau. Kühl, nicht lau, kühl nicht lau, kühl, nicht lau.

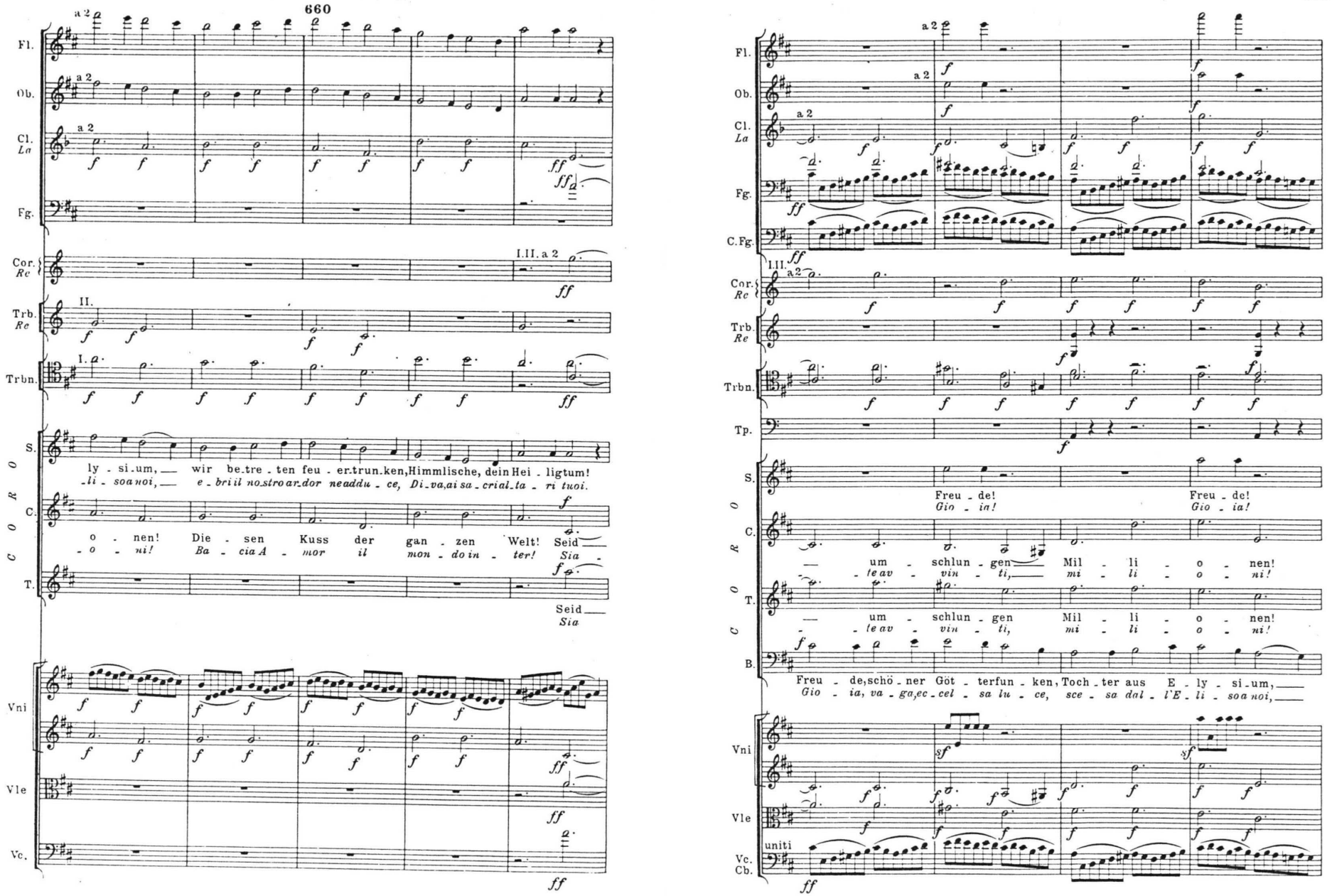
În muzica religioasă a clasicilor este în mod obligatoriu prezentă fuga, ca element ce păstrează tradiţia, fiind însă mai rar prezentă în sonată şi în simfonie. În **Simfonia a IX-a** de Beethoven îşi face de mai multe ori apariţia fugato-ul (segment scurt, polifonic, cu debut în stil de fugă), în partea finală apărând şi structurarea de fugă.

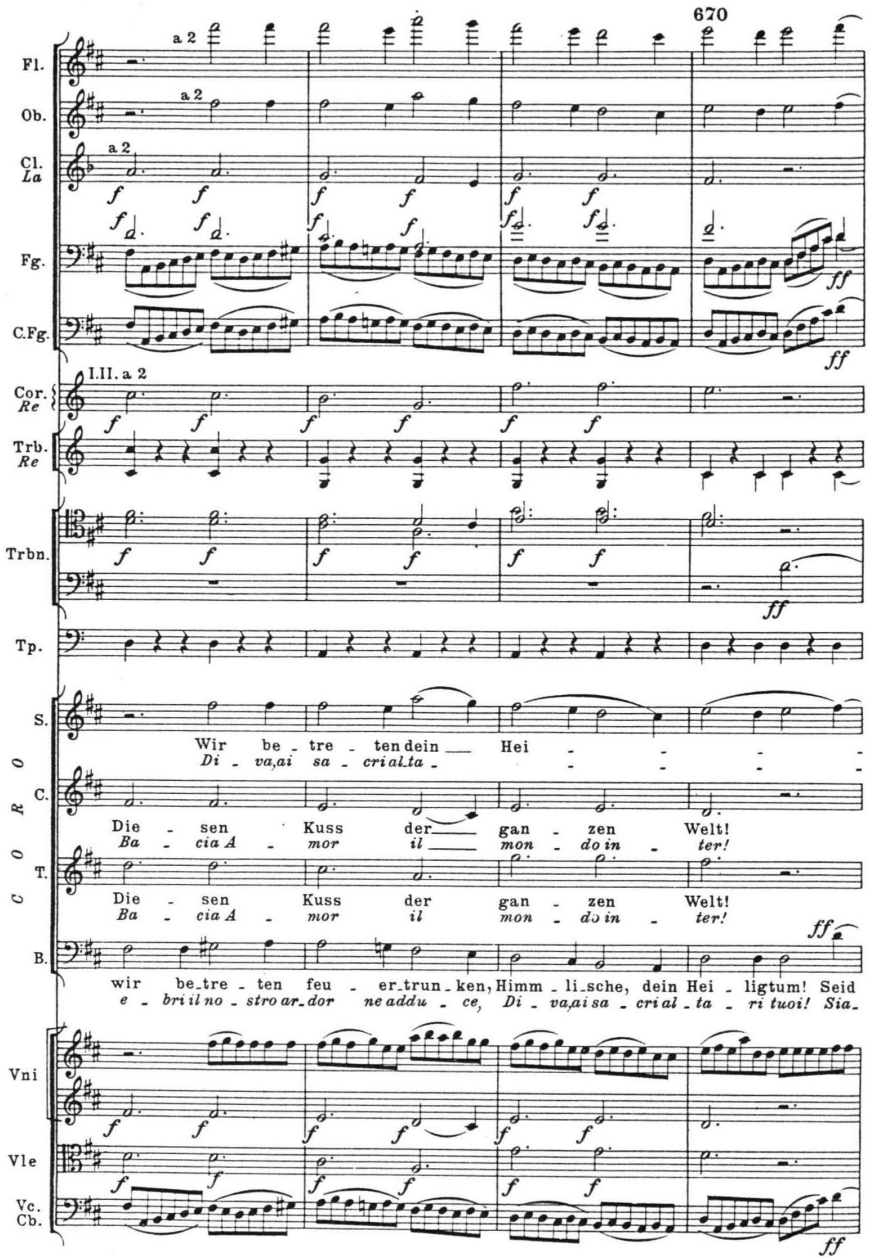
Ex. 5 Beethoven : Simfonia a IX-a, debutul părţii a 2-a, şi fuga părţii a IV-a

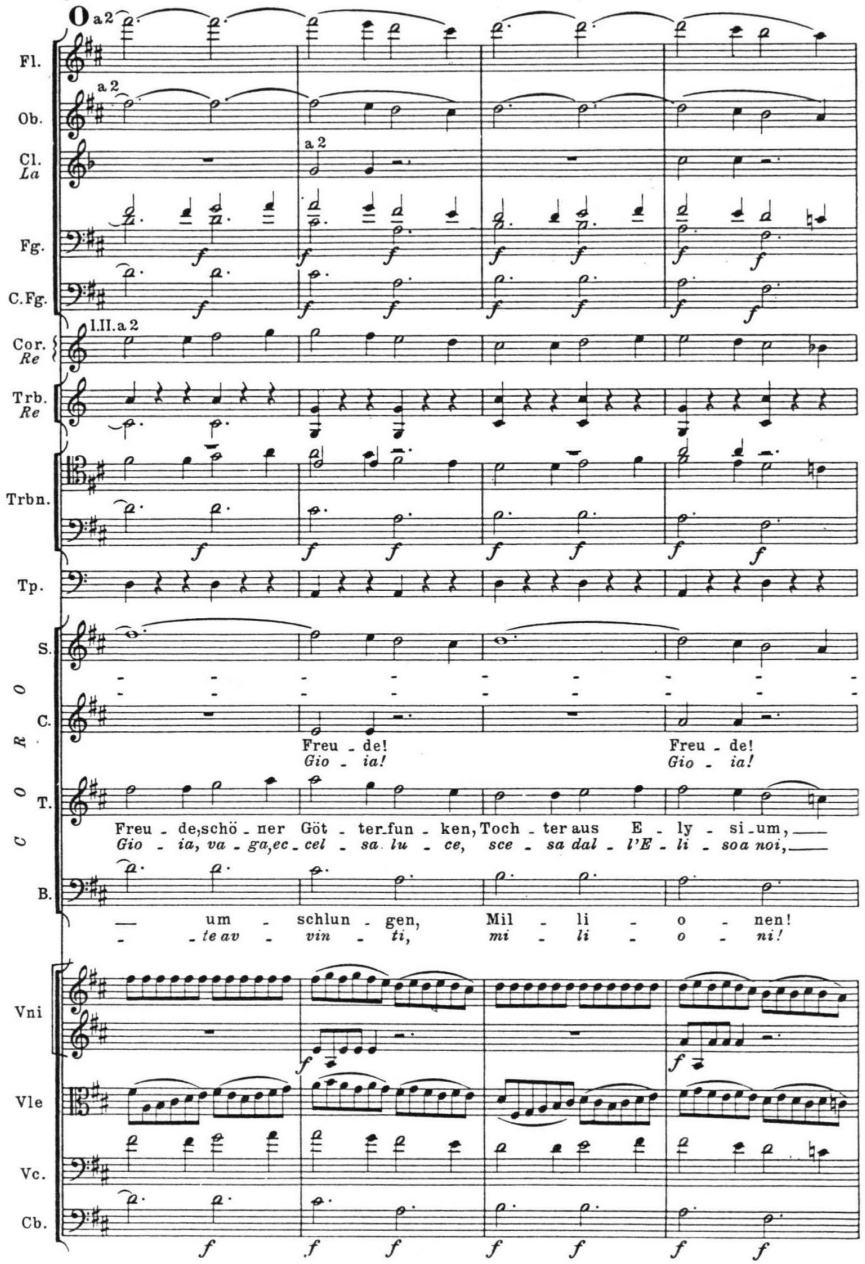


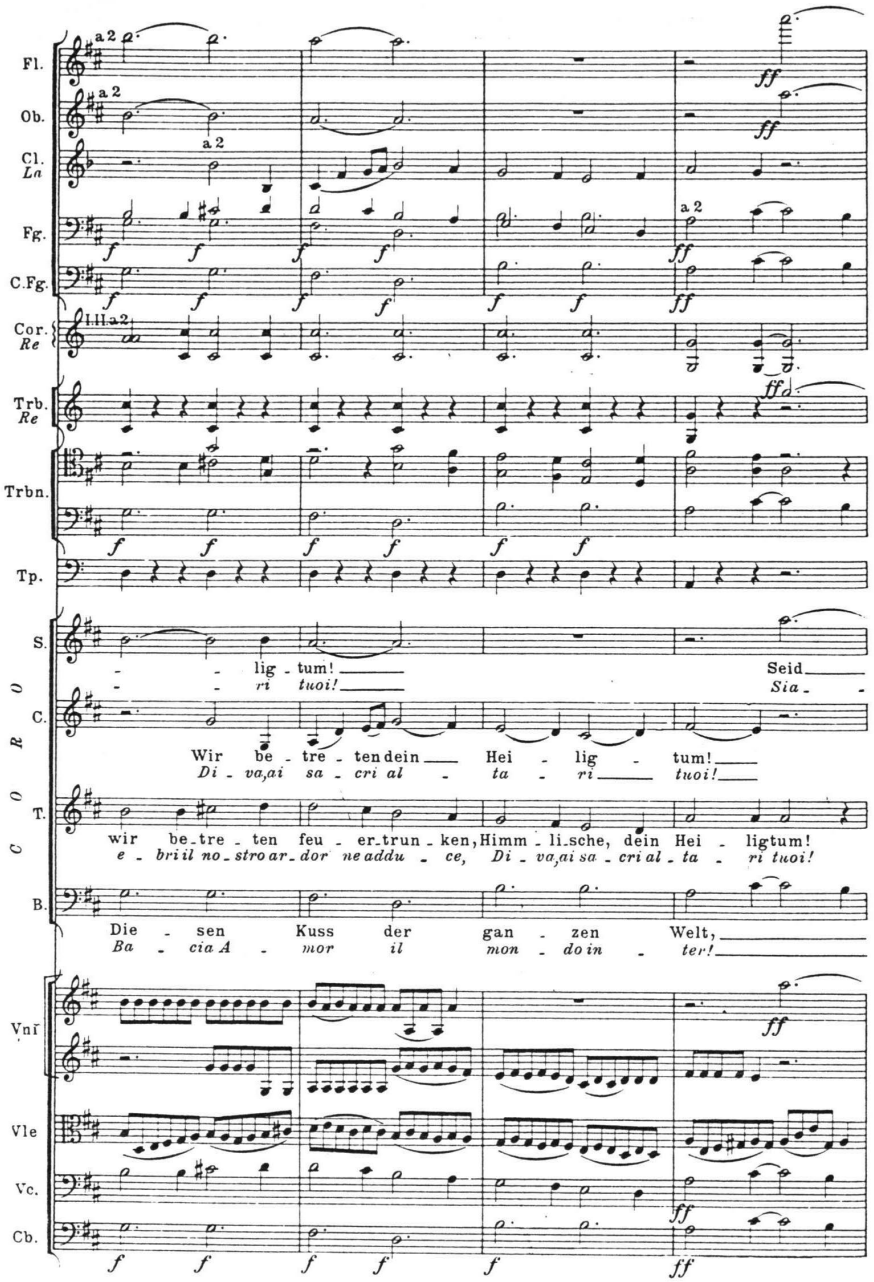

Fl.
Ob.
Cl. La
Fg.
Cor. Re
Trbn.
Tp.
CORO
S.
C.
T.
B.
Vni
Vle
Vc. Cb.
sempre pp
muss er woh - - - nen.
sue re - - gio - - - ni.
Ster - nen muss er woh - nen.
- ter - ne sue re - - gio - ni.

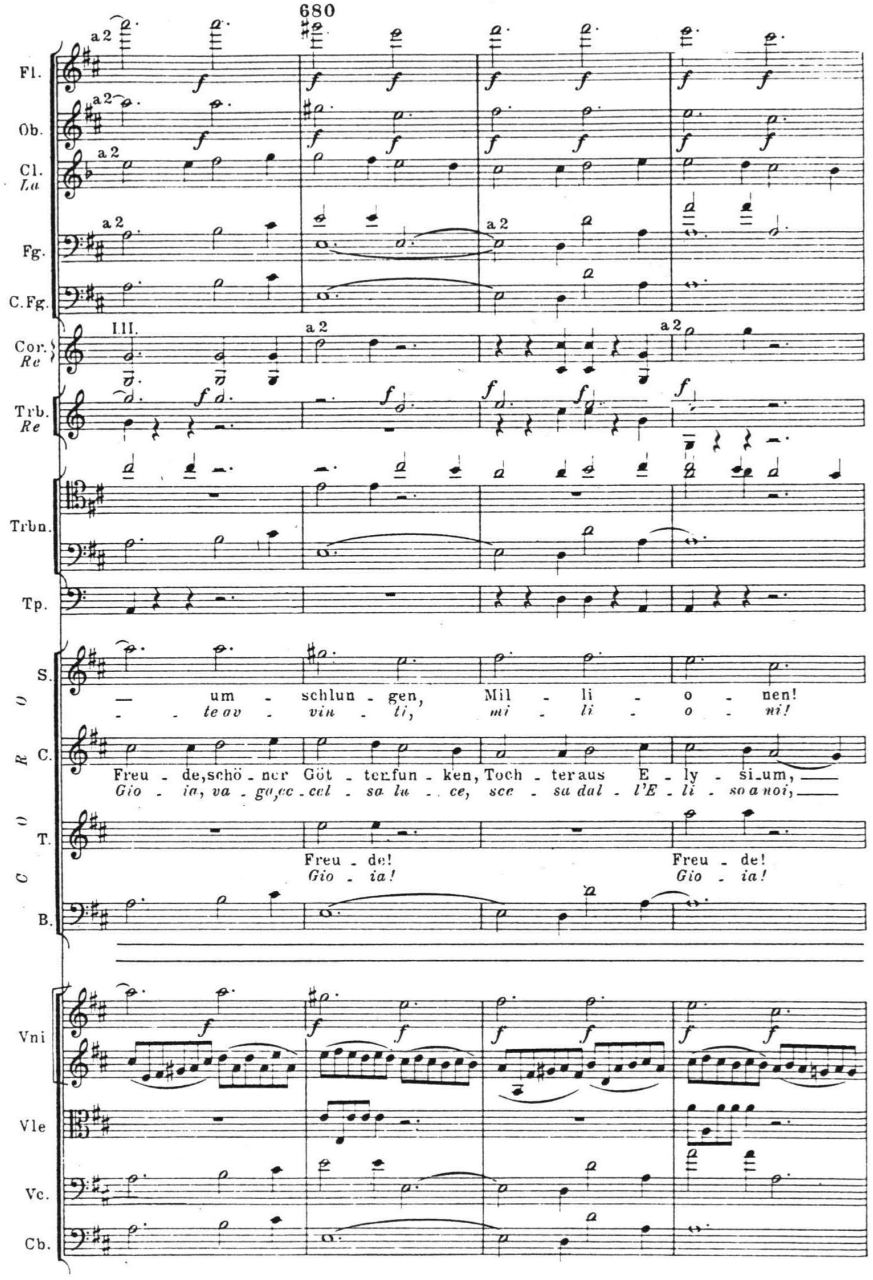

Allegro energico, sempre ben marcato ♩.= 84
FLAUTI
OBOI
CLARINETTI in La
FAGOTTI
CONTROFAGOTTO
CORNI in Re
TROMBE in Re
Contralto-Tenore
TROMBONI
Basso
TIMPANI
LA-RE
CORO
Soprani
Freu - de, schö - ner Göt - ter-fun - ken, Toch - ter aus E -
Gio - ia, va - ga, ec - cel - sa lu - ce, sce - sa dal - l'E -
Contralti
Seid um - schlun - gen, Mil - li -
Sia - te av - vin - ti, mi - li -
Tenori
Bassi
Allegro energico, sempre ben marcato ♩.= 84
VIOLINI
VIOLE
VIOLONCELLI
CONTRABBASSI

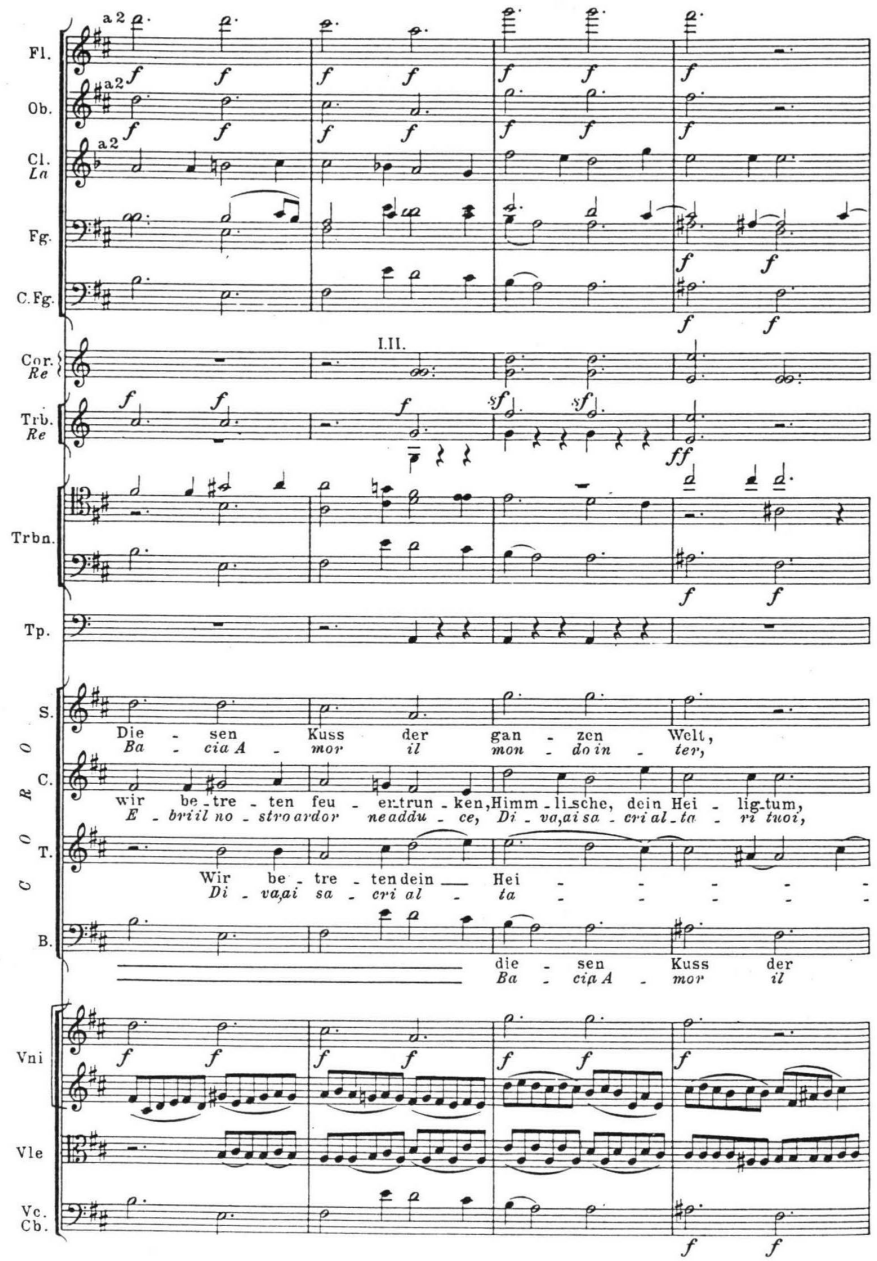

660
Fl.
Ob.
Cl. La
Fg.
Cor. Re
Trb. Re
Trbn.
Tp.
CORO
S.
C.
T.
B.
Vni
Vle
Vc.
Vc. Cb.
a 2
I. II. a 2
II.
I.
uniti
ly - si - um, wir be - tre - ten feu - er - trun - ken, Himmlische, dein Hei - ligtum!
li - so a noi, e - bri il no - stro ar - dor ne addu - ce, Di - va, ai sa - cri al - ta - ri tuoi.
o - nen! Die - sen Kuss der gan - zen Welt! Seid
o - ni! Ba - cia A - mor il mon - do in - ter! Sia
Seid
Sia
Freu - de! Freu - de!
Gio - in! Gio - ia!
um - schlun - gen Mil - li - o - nen!
le av - vin - ti, mi - li - o - ni!
um - schlun - gen Mil - li - o - nen!
le av - vin - ti, mi - li - o - ni!
Freu - de, schö - ner Göt - terfun - ken, Toch - ter aus E - ly - si - um,
Gio - ia, va - ga ec - cel - sa lu - ce, sce - sa dal - l'E - li - so a noi,

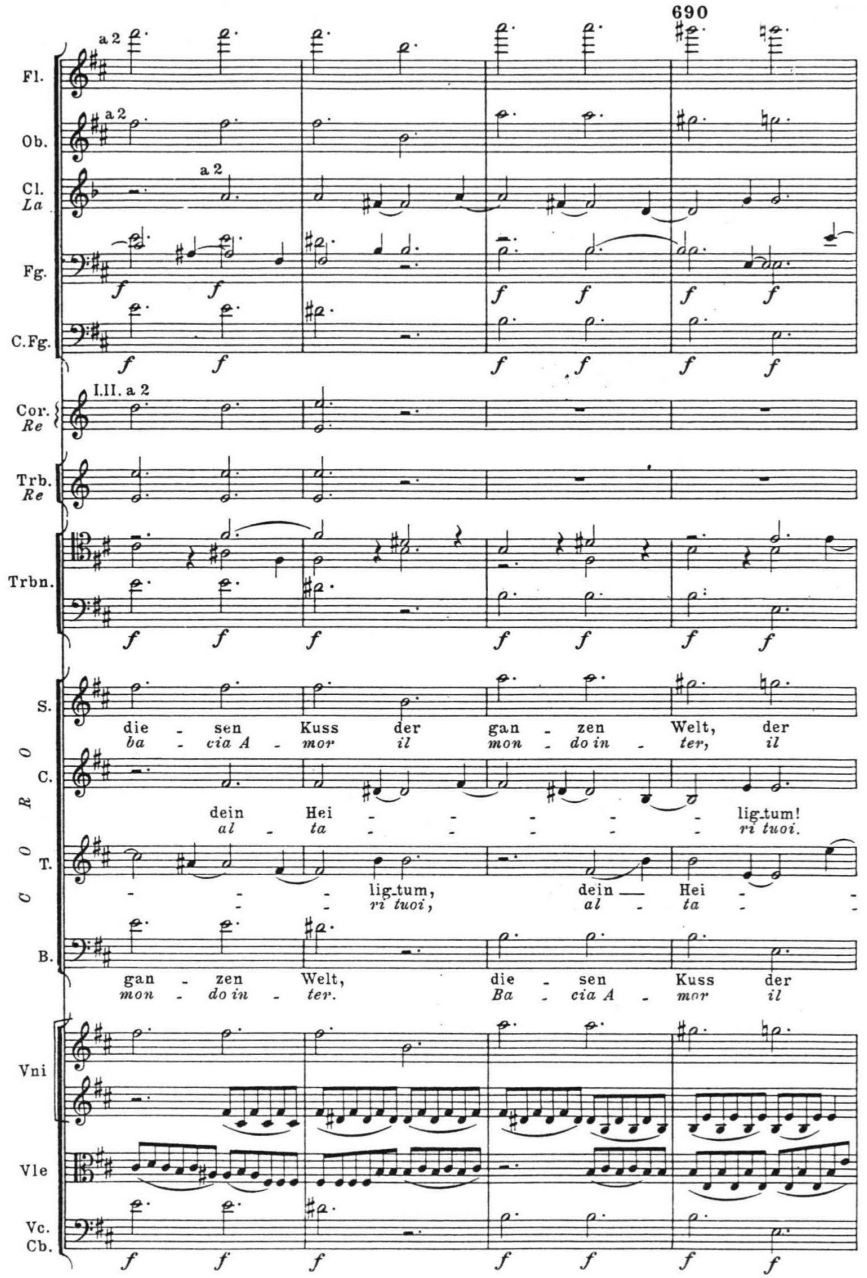

670
Fl.
Ob.
Cl. La
Fg.
C.Fg.
Cor. Re
Trb. Re
Trbn.
Tp.
CORO
S.
C.
T.
B.
Vni
Vle
Vc. Cb.
a 2
I.II. a 2
Wir be - tre - ten dein Hei -
Di - va, ai sa - cri al ta -
Die - sen Kuss der gan - zen Welt!
Ba - cia A - mor il mon - do in - ter!
wir be - tre - ten feu - er - trun - ken, Himm - li - sche, dein Hei - ligtum! Seid
e - bri il no - stro ar - dor ne addu - ce, Di - va, ai sa - cri al - ta - ri tuoi! Sia -

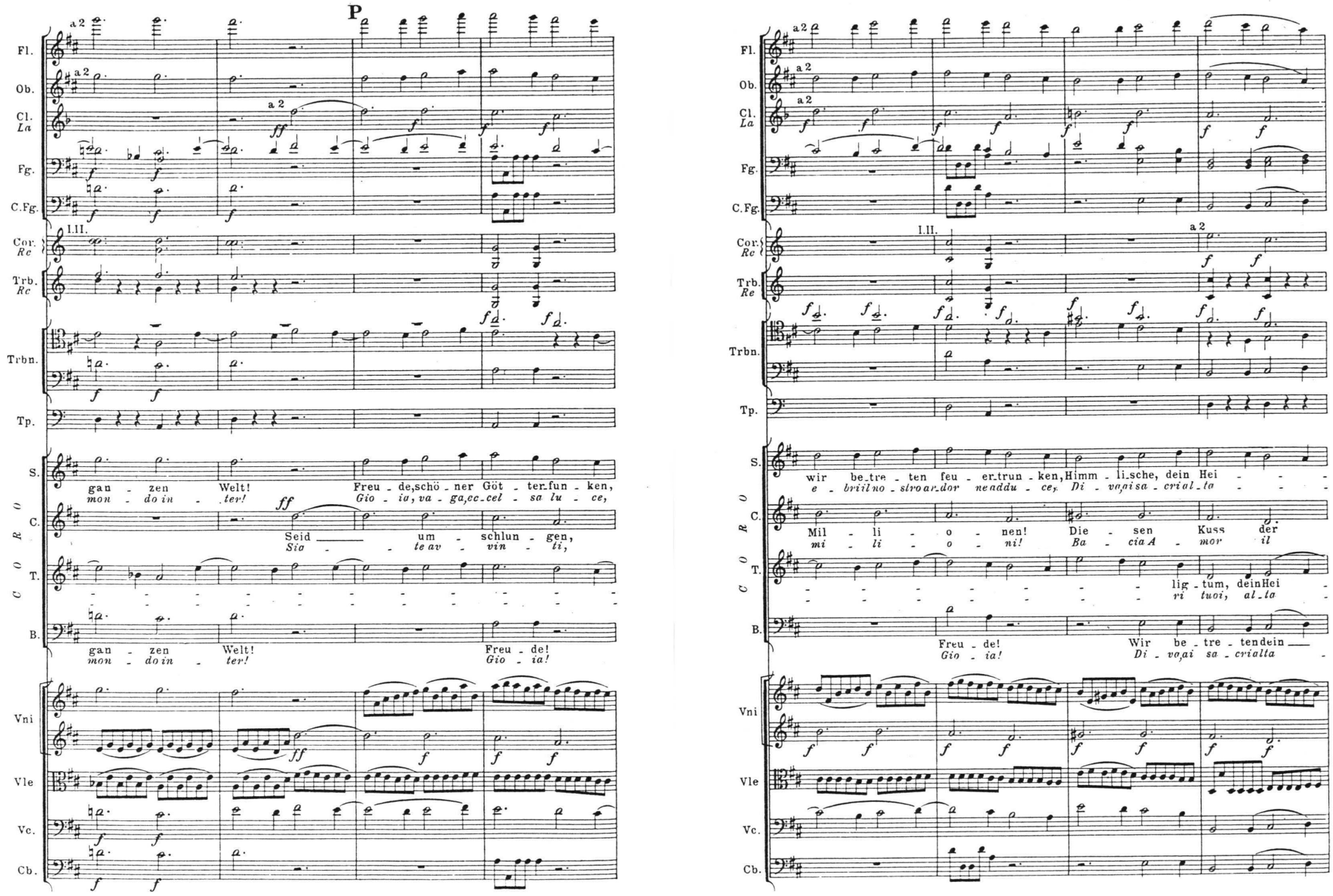

O
Fl.
Ob.
Cl. La
Fg.
C.Fg.
Cor. Re
Trb. Re
Trbn.
Tp.
CORO
S.
C.
T.
B.
Vni
Vle
Vc.
Cb.
a 2
I.II. a 2
Freu - de!
Gio - ia!
Freu - de, schö - ner Göt - ter fun - ken, Toch - ter aus E - ly - si - um,
Gio - ia, va - ga, ec - cel - sa lu - ce, sce - sa dal - l'E - li - so a noi,
um - schlun - gen, Mil - li - o - nen!
te av - vin - ti, mi - li - o - ni!

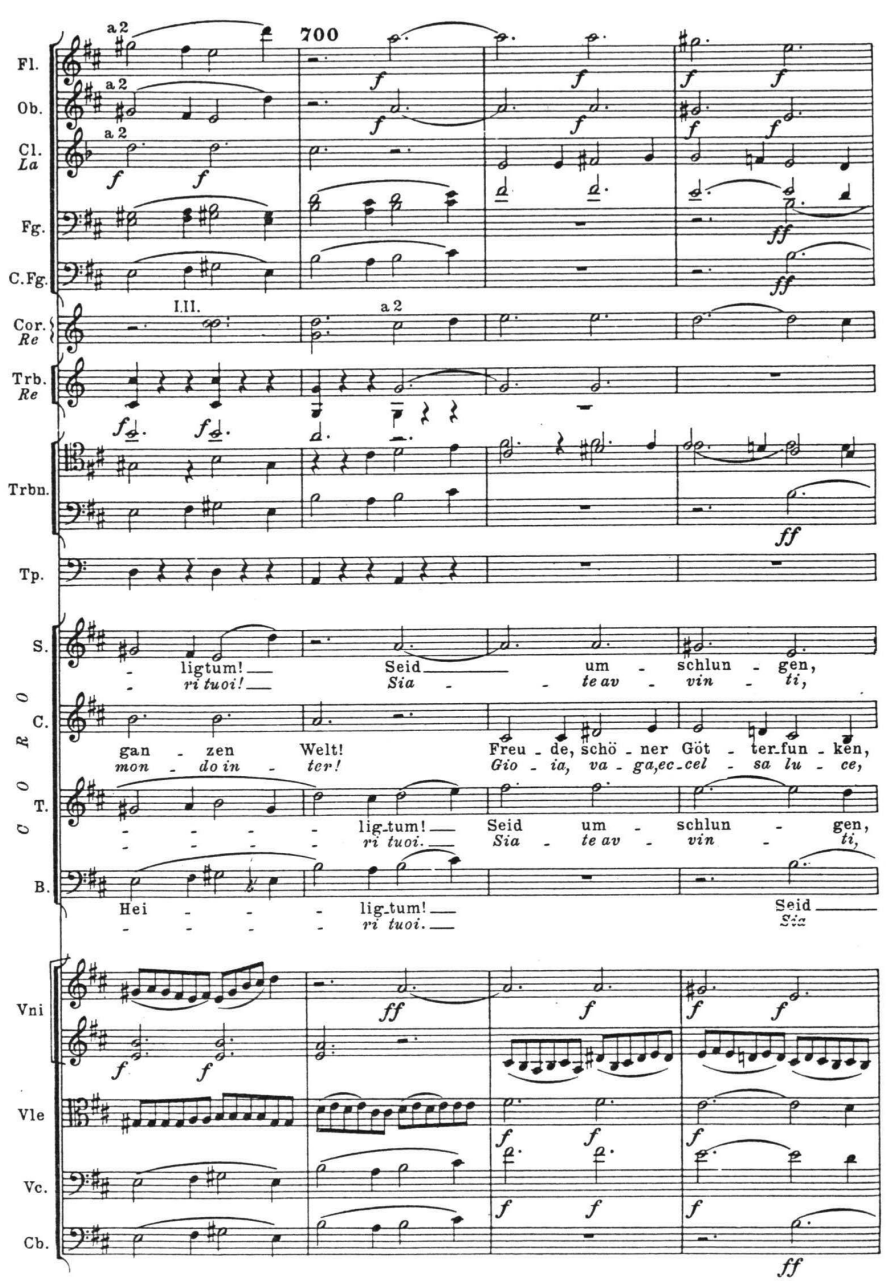

Fl.
Ob.
Cl. La
Fg.
C.Fg.
Cor. Re
Trb. Re
Trbn.
Tp.
S.
C.
T.
B.
Vni
Vle
Vc.
Cb.
lig - tum! Seid
ri tuoi! Sia -
Wir be - tre - ten dein Hei - lig - tum!
Di - va, ai sa - cri al - ta - ri tuoi!
wir be - tre - ten feu - er - trun - ken, Himm - li - sche, dein Hei - ligtum!
e - bri il no - stro ar - dor ne addu - ce, Di - va, ai sa - cri al - ta - ri tuoi!
Die - sen Kuss der gan - zen Welt,
Ba - cia A - mor il mon - do in - ter!

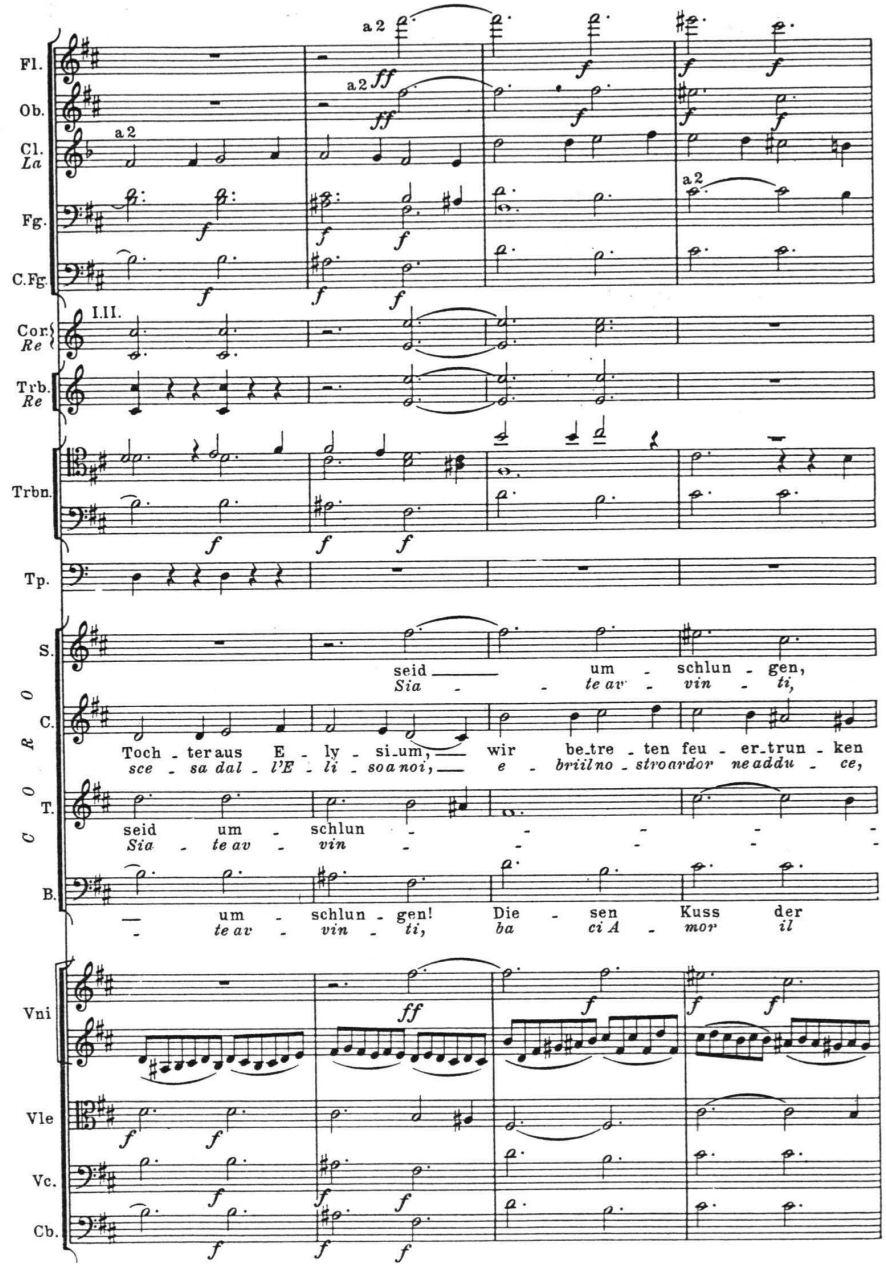

680
Fl.
Ob.
Cl. La
Fg.
C.Fg.
Cor. Re
Trb. Re
Trbn.
Tp.
S.
C.
T.
B.
Vni
Vle
Vc.
Cb.
um - schlun - gen, Mil - li - o - nen!
te ov - vin - ti, mi - li - o - ni!
Freu - de, schö - ner Göt - ter fun - ken, Toch - ter aus E - ly - si - um,
Gio - ia, va - ga ec - cel - sa lu - ce, sce - sa dal - l'E - li - so a noi,
Freu - de! Freu - de!
Gio - ia! Gio - ia!

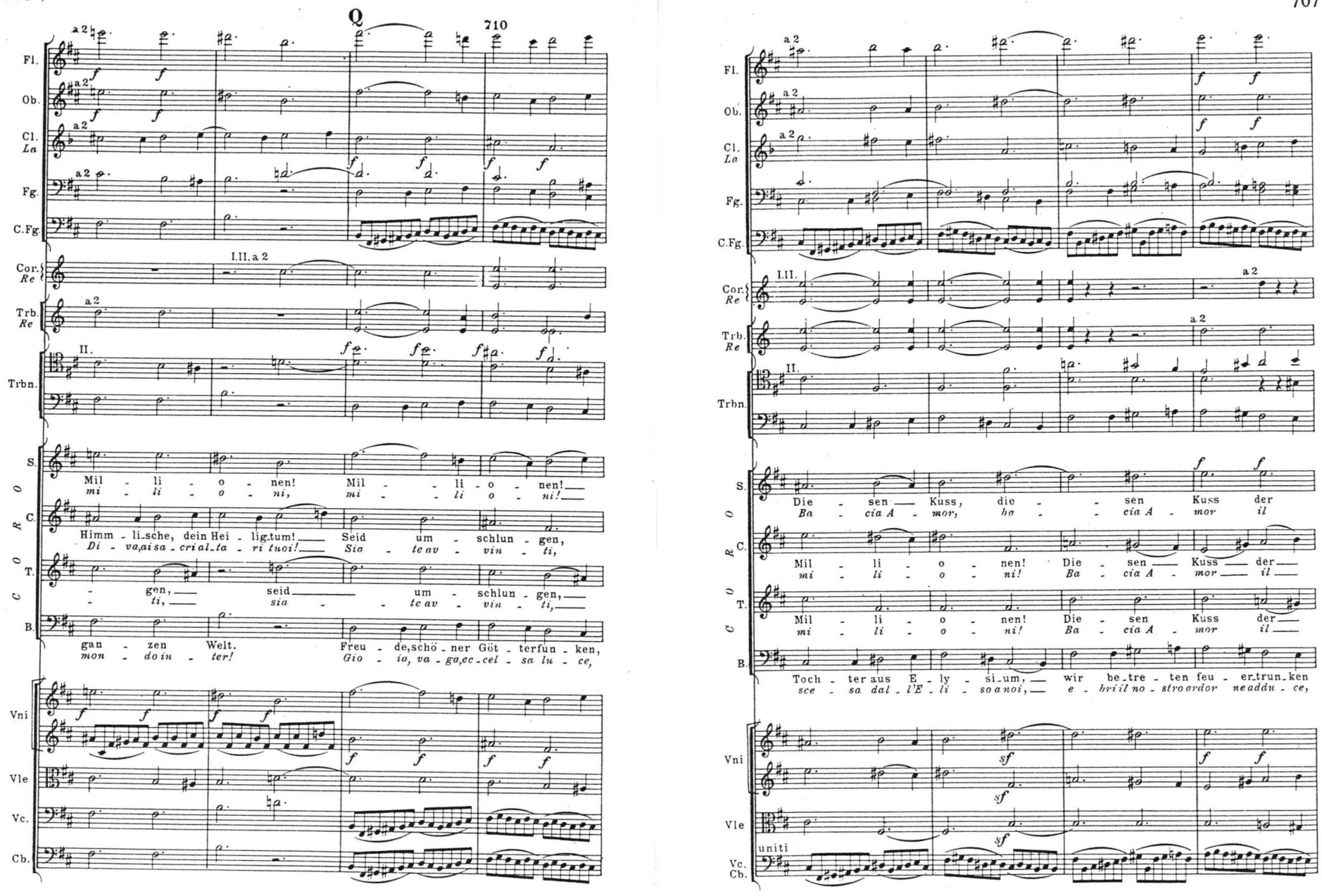

Fl.
Ob.
Cl. La
Fg.
C.Fg.
Cor. Re
Trb. Re
Trbn.
Tp.
S.
C.
T.
B.
CORO
Vni
Vle
Vc. Cb.
a 2
I.II.
Die - sen Kuss der gan - zen Welt,
Ba - cia A - mor il mon - do in - ter,
wir be - tre - ten feu - er - trun - ken, Himm - li - sche, dein Hei - lig - tum,
E - bril no - stro ardor ne addu - ce, Di - va, a i sa - cri al - ta - ri tuoi,
Wir be - tre - ten dein — Hei - - - - - -
Di - va, ai sa - cri al - ta
die - sen Kuss der
Ba - cia A - mor il

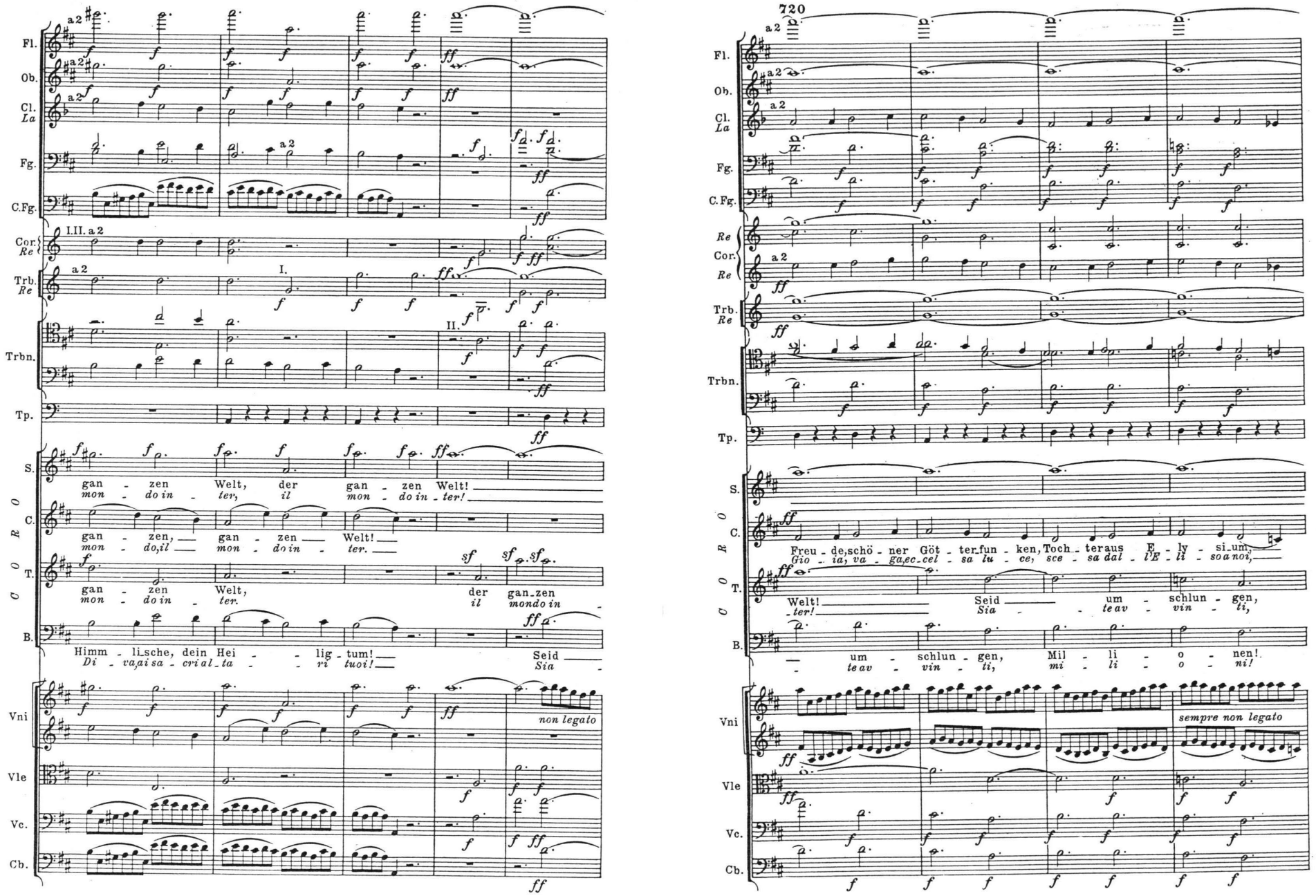

Fl.
Ob.
Cl. La
Fg.
C.Fg.
Cor. Re
Trb. Re
Trbn.
S.
C.
T.
B.
CORO
Vni
Vle
Vc. Cb.
a 2
I.II. a 2
die - sen Kuss der gan - zen Welt, der
ba - cia A - mor il mon - do in - ter, il
dein Hei - - - - - - lig - tum!
al - ta - - - - - - ri tuoi.
- - - lig - tum, dein — Hei - -
- - - ri tuoi, al - ta - -
gan - zen Welt, die - sen Kuss der
mon - do in - ter. Ba - cia A - mor il


P
Fl.
Ob.
Cl. La
Fg.
C.Fg.
Cor. Re
Trb. Re
Trbn.
Tp.
S.
C.
T.
B.
CORO
Vni
Vle
Vc.
Cb.
a 2
I.II.
ff
f
gan - zen Welt! Freu - de, schö - ner Göt - ter - fun - ken,
mon - do in - ter! Gio - ia, va - ga, ec - cel - sa lu - ce,
Seid um - schlun - gen,
Sio - te av - vin - ti,
gan - zen Welt! Freu - de!
mon - do in - ter! Gio - ia!
wir be - tre - ten feu - er - trun - ken, Himm - li - sche, dein Hei - - -
e - brii - no - stro ar - dor ne - addu - ce, Di - va, sa - cri - al - ta - - -
Mil - li - o - nen! Die - sen Kuss der
mi - li - o - ni! Ba - cia A - mor il
lig - tum, dein Hei -
vi tuoi, al - ta -
Freu - de! Wir be - tre - ten dein -
Gio - ia! Di - va, sa - cri - alta -


700
Fl.
Ob.
Cl. La
Fg.
C.Fg.
Cor. Re
Trb. Re
Trbn.
Tp.
S.
C.
T.
B.
CORO
Vni
Vle
Vc.
Cb.
ligtum! Seid um - schlun - gen,
ri tuoi! Sia - te av - vin - ti,
gan - zen Welt! Freu - de, schö - ner Göt - ter_fun - ken,
mon - do in - ter! Gio - ia, va - ga_ec_cel - sa lu - ce,
lig_tum! Seid um - schlun - gen,
ri tuoi. Sia - te av - vin - ti,
Hei - lig_tum! Seid
ri tuoi. Sia

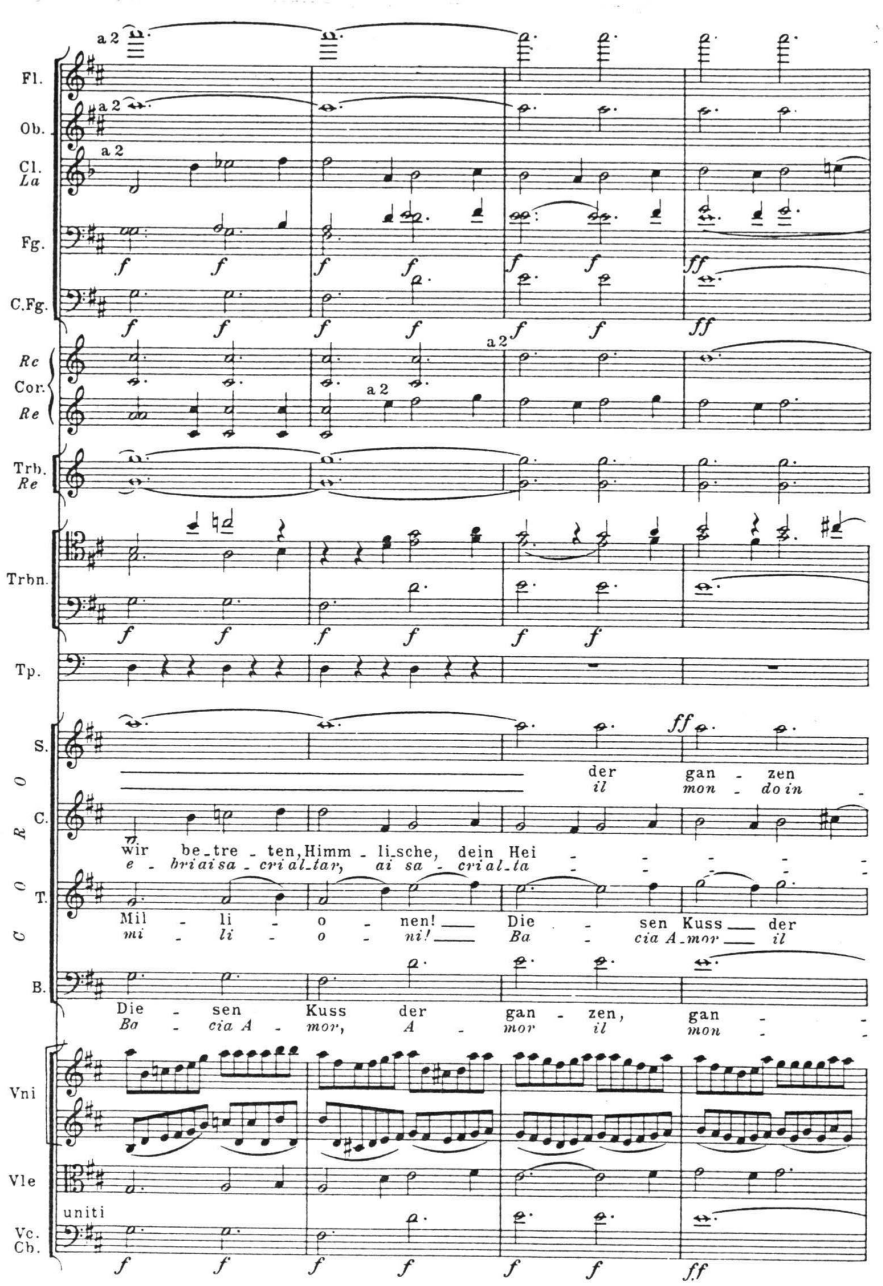

Fl.
Ob.
Cl. La
Fg.
C.Fg.
Cor. Re
Trb. Re
Trbn.
Tp.
S.
C.
T.
B.
CORO
Vni
Vle
Vc.
Cb.
seid um - schlun - gen,
Sia - te av - vin - ti,
Toch - ter aus E - ly - si_um, wir be_tre - ten feu - er_trun - ken
sce - sa dal - l'E - li - so a noi, e - bril no - stro ardor ne addu - ce,
seid um - schlun -
Sia te av - vin
um - schlun - gen! Die - sen Kuss der
te av - vin - ti, ba ci A - mor il

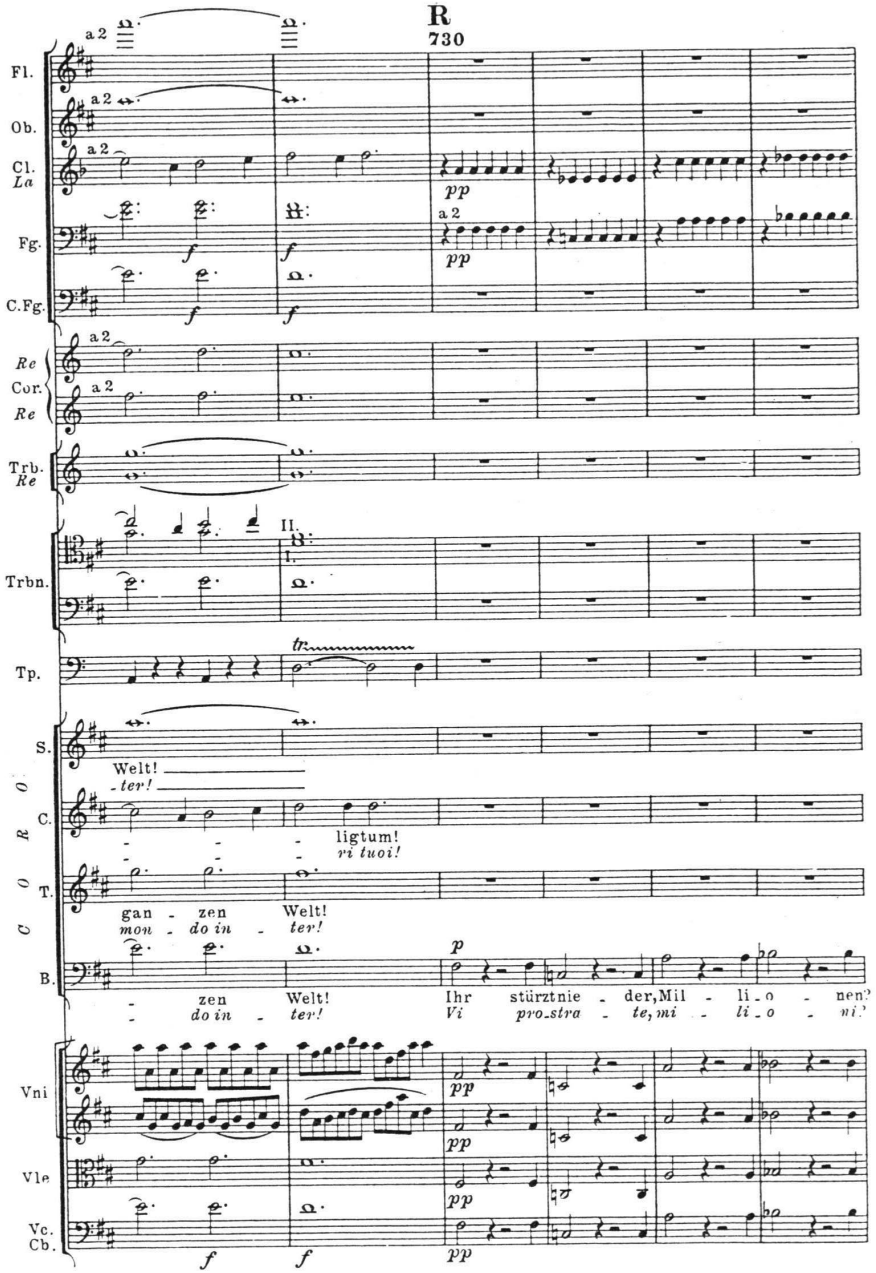

Q
710
Fl.
Ob.
Cl. La
Fg.
C.Fg.
Cor. Re
Trb. Re
Trbn.
CORO
S.
C.
T.
B.
Vni
Vle
Vc.
Cb.
a 2
I.II. a 2
II.
Mil - li - o - nen! Mil - li - o - nen!
mi - li - o - ni, mi - li - o - ni!
Himm - li_sche, dein Hei - lig_tum! Seid um - schlun - gen,
Di - va, a_isa - cri al_ta - ri tuoi! Sia - te av - vin - ti,
gen, seid um - schlun - gen,
ti, sia - te av - vin - ti,
gan - zen Welt. Freu - de, schö - ner Göt - terfun - ken,
mon - do in - ter! Gio - ia, va - ga, ec - cel - sa lu - ce,
Die - sen Kuss, die - sen Kuss der
Ba - cia A - mor, ha - cia A - mor il
Mil - li - o - nen! Die - sen Kuss der
mi - li - o - ni! Ba - cia A - mor il
Mil - li - o - nen! Die - sen Kuss der
mi - li - o - ni! Ba - cia A - mor il
Toch - ter aus E - ly - si_um, wir be_tre - ten feu - er_trun_ken
sce - sa dal - l'E - li - so a noi, e - bri il no - stro ar - dor ne addu - ce,
uniti


720
Fl.
Ob.
Cl. La
Fg.
C.Fg.
Cor. Re
Trb. Re
Trbn.
Tp.
CORO
S.
C.
T.
B.
Vni
Vle
Vc.
Cb.
a2
I.III. a2
I.
II.
gan - zen Welt, der gan - zen Welt!
mon - do in - ter, il mon - do in - ter!
gan - zen, gan - zen Welt!
mon - do, il mon - do in - ter.
gan - zen Welt, der gan - zen
mon - do in - ter. il mondo in -
Himm - li - sche, dein Hei - lig - tum!
Di - vaj ai sa - cri al - ta - ri tuoi!
Seid
Sia
non legato
Freu - de, schö - ner Göt - ter - fun - ken, Toch - ter aus E - ly - si - um,
Gio - ia, va - ga ec - cel - sa lu - ce, sce - sa dal - l'E - li - so a noi,
Welt!
- ter!
Seid
Sia
um - schlun - gen,
te av - vin - ti,
um - schlun - gen, Mil - li - o - nen!
te av - vin - ti, mi - li - o - ni!
sempre non legato

Fl. a 2
Ob. a 2
Cl. La a 2
Fg. f f f f f f ff
C.Fg. f f f f f f ff
Re Cor. Re a 2 a 2
Trb. Re
Trbn. f f f f f f
Tp.
S. ff der gan - zen
il mon - do in -
C. wir be_tre - ten, Himm - li_sche, dein Hei - - - - - -
e - bri ai sa - cri al_tar, ai sa - cri al_ta - - - - - -
T. Mil - li - o - nen! Die - sen Kuss der
mi - li - o - ni! Ba - cia A_mor il
B. Die - sen Kuss der gan - zen, gan - -
Ba - cia A - mor, A - mor il mon - -
Vni
Vle
uniti
Vc. Cb. f f f f f f ff

R
730

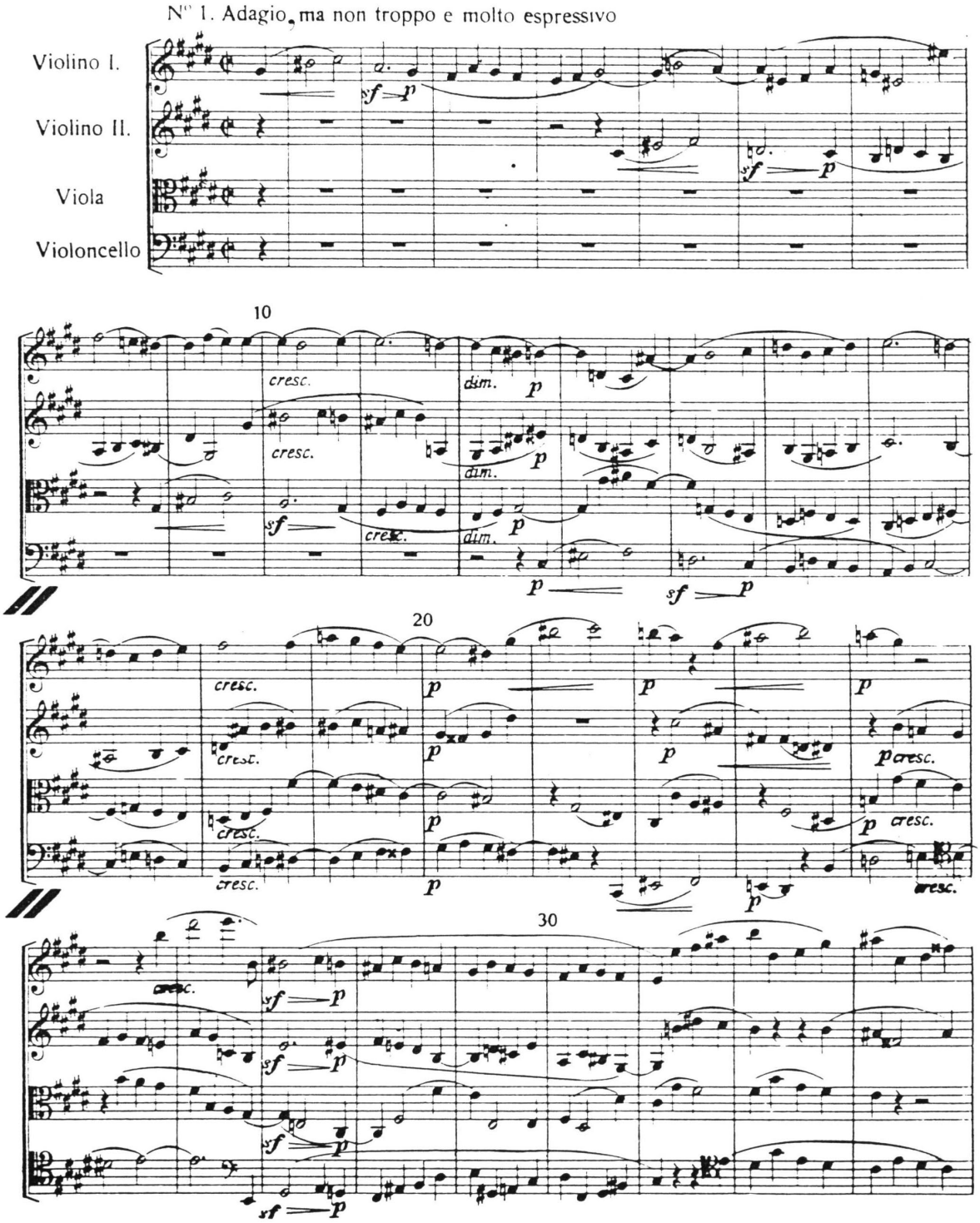




Fl. a 2
Ob. a 2
Cl. La a 2 pp
Fg. f f a 2 pp
C.Fg. f f
Re Cor. Re a 2 a 2
Trb. Re
Trbn. II. I.
Tp. tr
S. Welt!
- ter!
C. - - - ligtum!
- - - ri tuoi!
T. gan - zen Welt!
mon - do in - ter!
B. - zen Welt! p Ihr stürzt nie - der, Mil - li_o - nen?
- do in - ter! Vi pro_stra - te, mi - li_o - ni?
Vni pp pp
Vle pp
Vc. Cb. f f pp

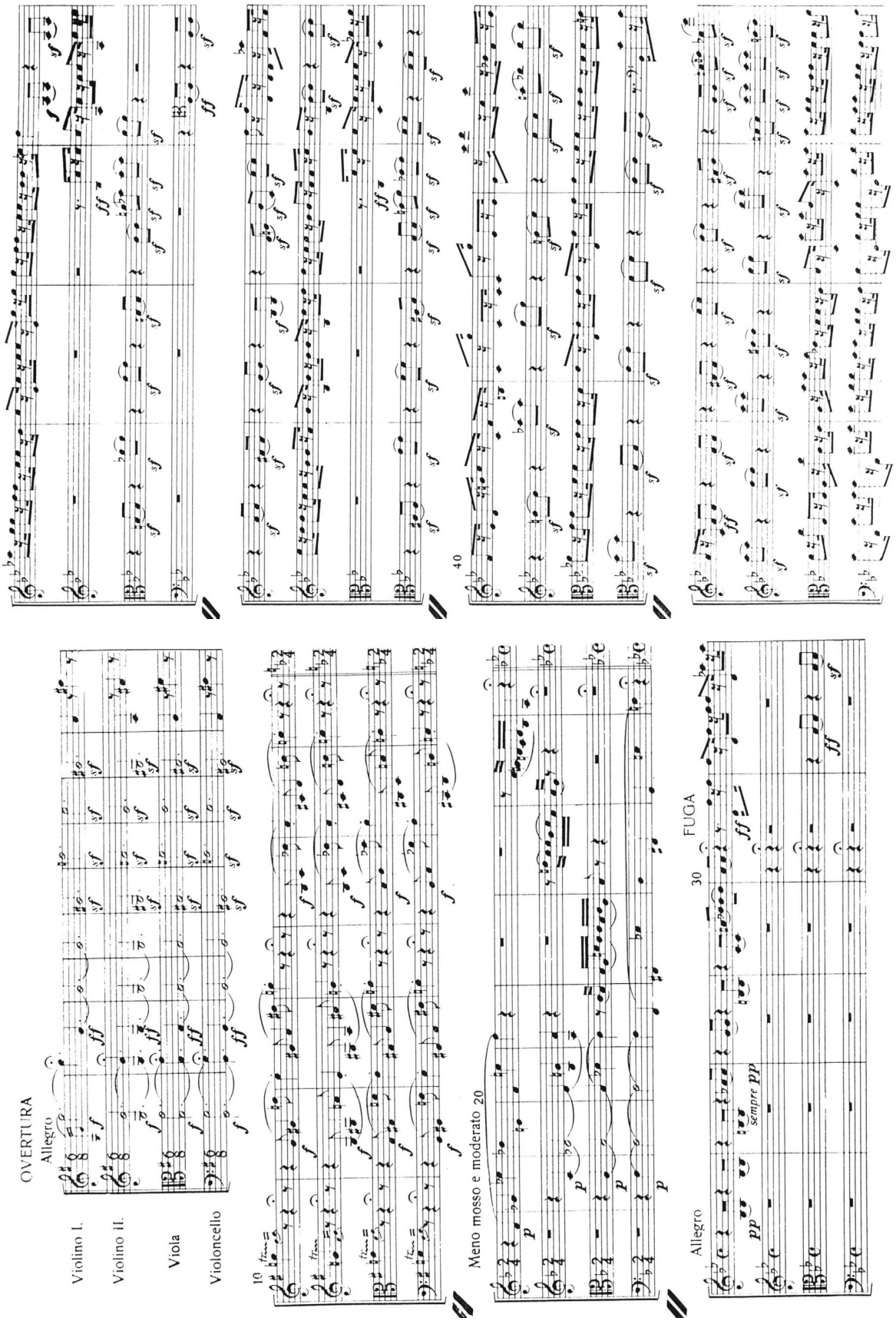
Tema cromatică, fuga în tempo lent a părţii a 1-a a **Cvartetului de coarde în do # minor** de Beethoven reprezintă unul dintre prevestitorii timpurii ai muzicii romantice.

Ex. 6 Beethoven : Cvartetul de coarde în do # minor, debutul părţii a I-a



Contrar cu fuga concepută într-un limbaj nou a **Cvartetului de coarde în do # minor**, monumentala **Fugă în Si b major, op. 133** reprezintă un omagiu adus amintirii lui Bach, precum şi spiritualităţii polifoniei baroce.

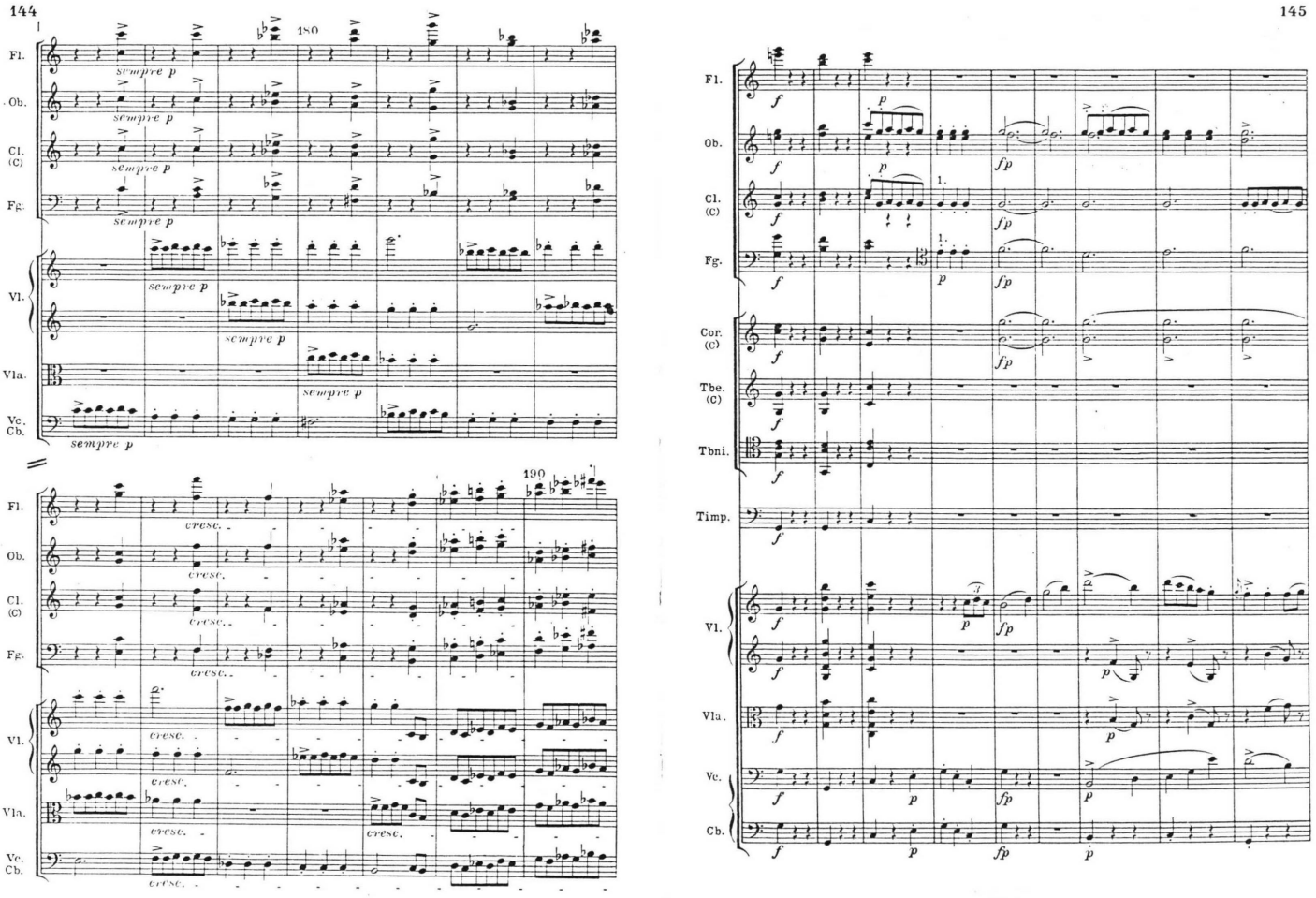
Ex. 7 Beethoven : Fuga în Si b major



Reveniri la polifonia barocă

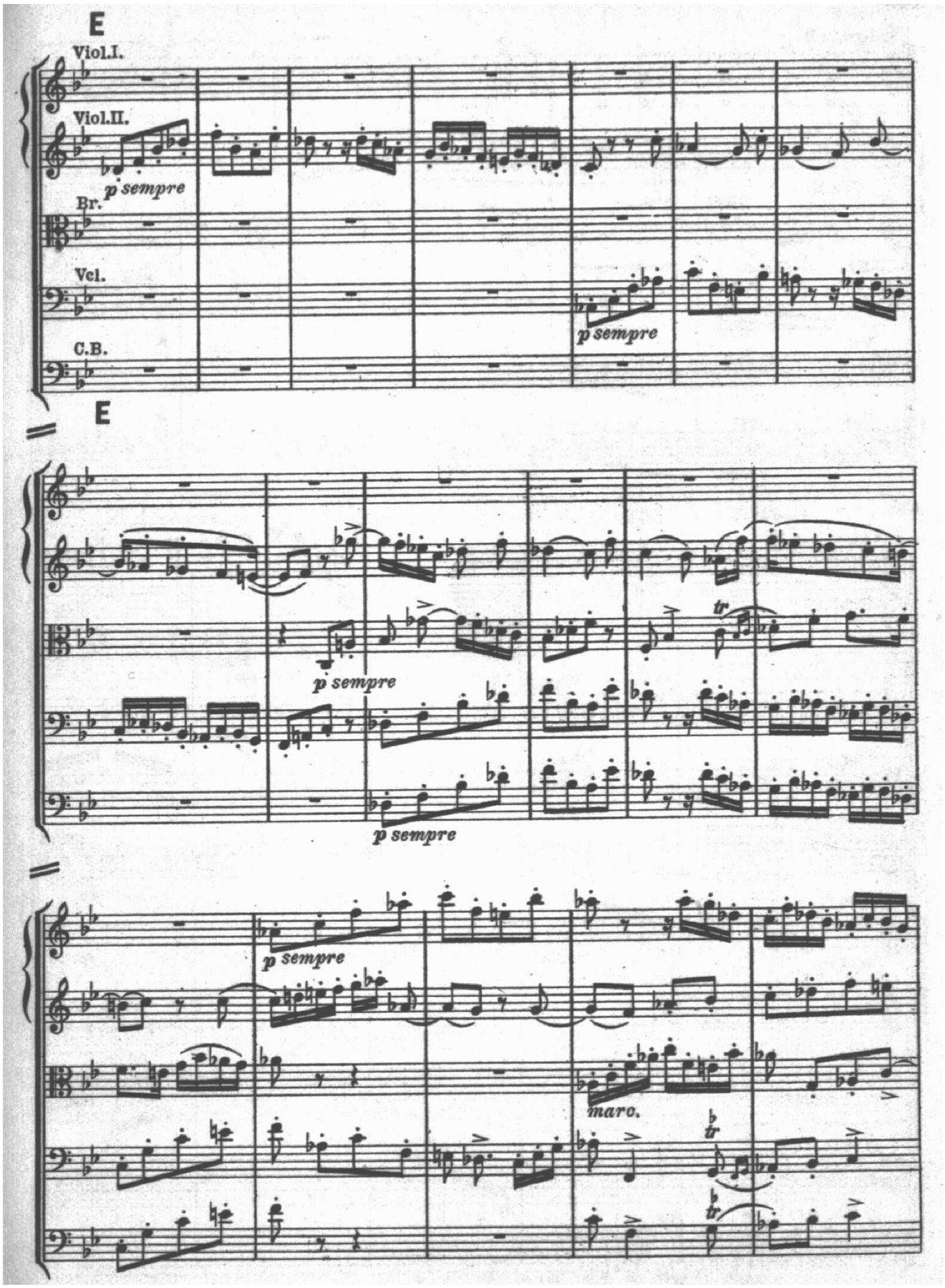
Pentru creatorul muzicii romantice, muzica barocă reprezintă un model, o tradiţie ce obligă la admiraţie şi respect. Schumann consideră o cerinţă fundamentală pentru fiecare muzician studierea lucrărilor lui Bach, în special fiecare piesă din **Das Wohltemperierte Klavier**. Creatorul romantic apelează la rememorări baroce în special atunci când doreşte să ofere mesajului său cuprins în conţinut o pondere, seriozitate şi concentrare deosebite. Stilului romantic nu îi este caracteristică gândirea polifonică barocă, dar tocmai ca şi contrast prezenţa sa expresivă poate fi deosebit de potrivită în procesul muzical. Sunt frecvente referirile la muzica barocă în momentele catarctice, schimbul scenic dramaturgic muzical dizolvând tensiunea. Până şi intercalarea unui simplu segment imitativ poate fi un mijloc dramaturgic în scopul amplificării forţei expresive. În special Schubert face uz de utilizarea unor asemenea scurte segmente polifonice:

Ex. 1 Schubert : Simfonia a VII-a



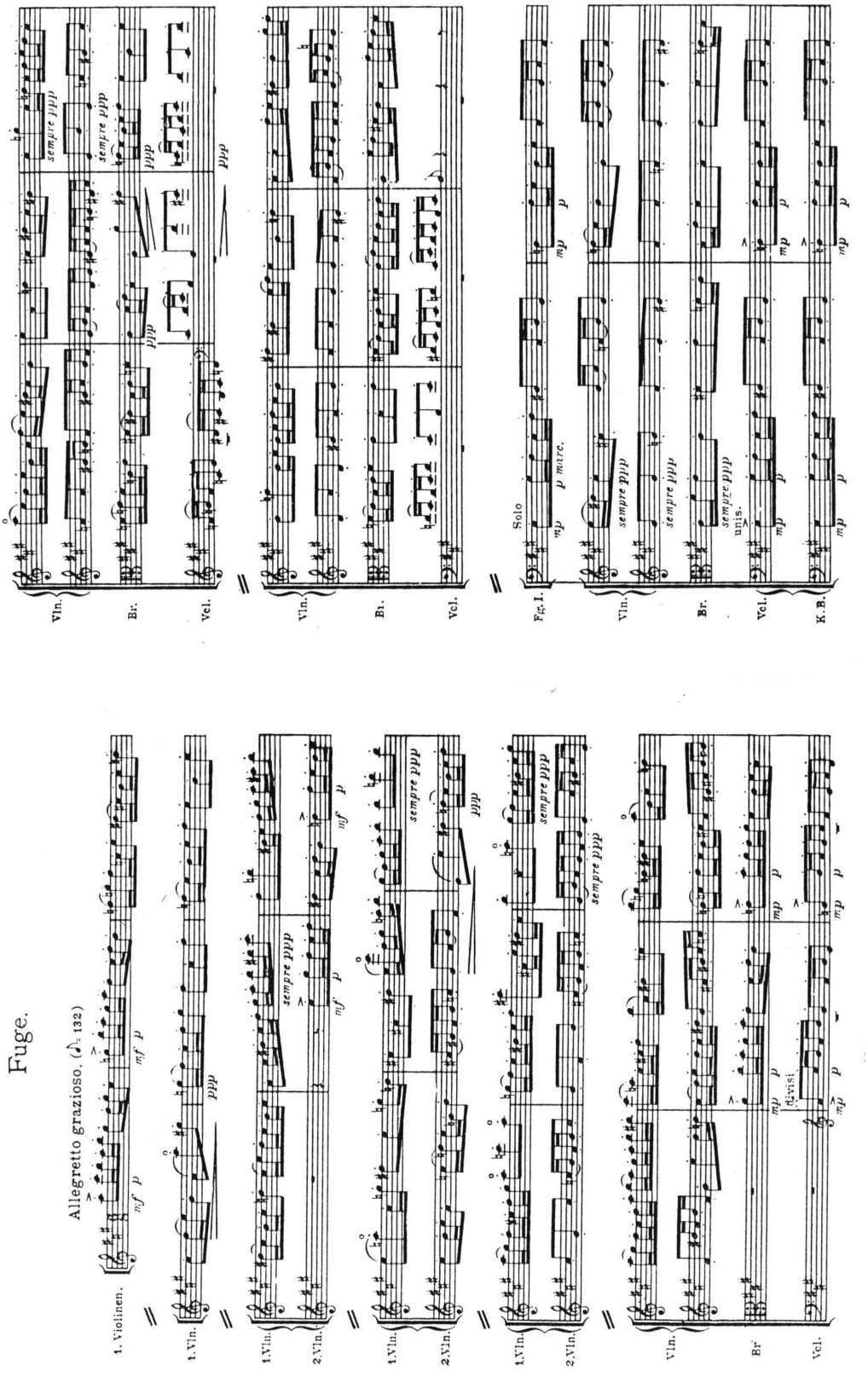
Este frecventă introducerea segmentelor polifonice şi cu scopul de efect. Uneori apar şi ca efect de şoc, apariţia lor neaşteptată poate da ca rezultat un efect expresiv străin, total contrastant faţă de mediul său. Un asemenea exemplu este referirea la muzica barocă în **Concertul nr. 1 pentru pian şi orchestră** de Brahms.

Ex. 2 Brahms : Concertul nr. 1 pentru pian şi orchestră, Rondo



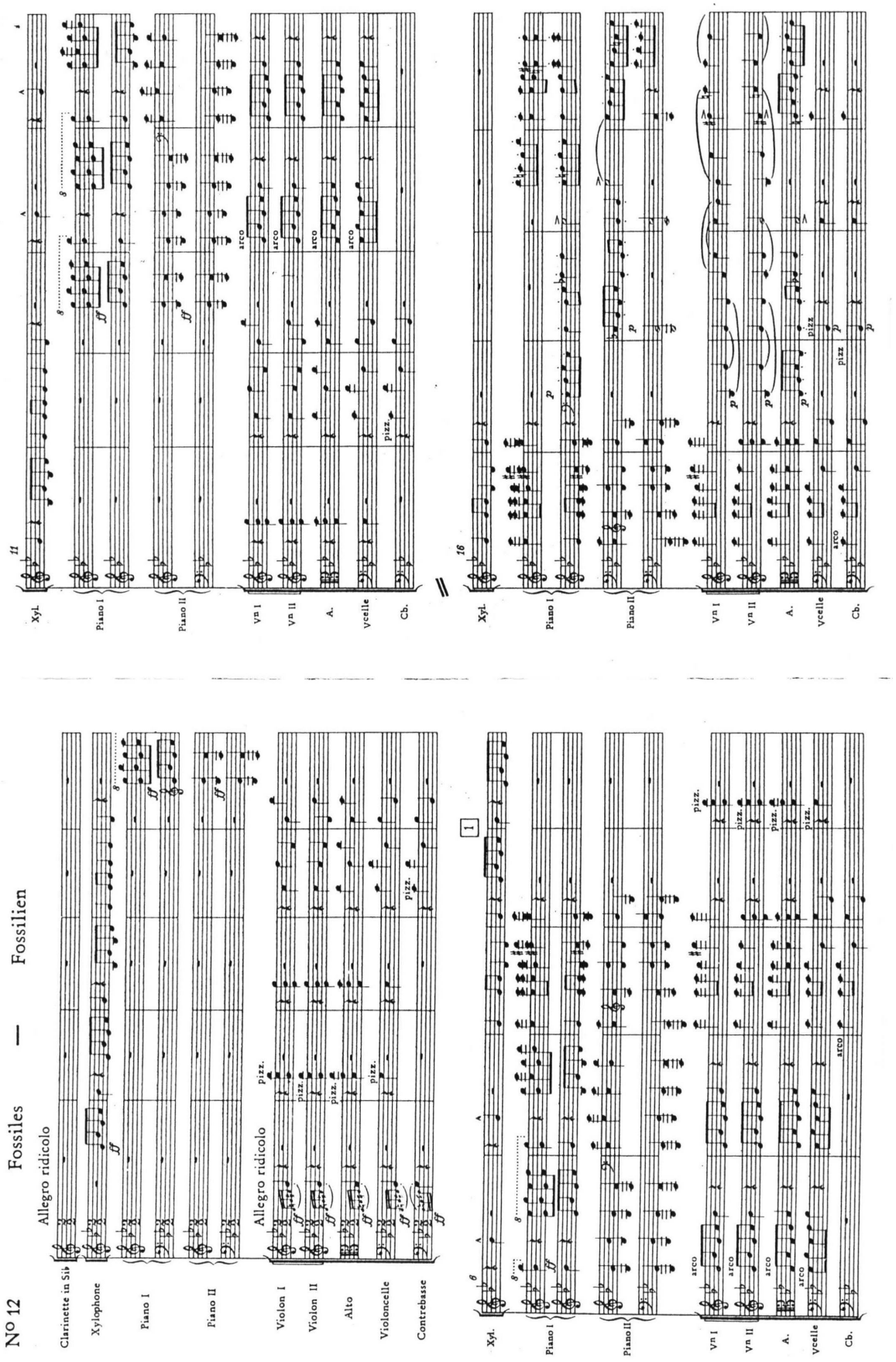
Un caz particular al efectului de şoc îl reprezintă transformarea în temă de fugă barocă (cu fundal armonic postromantic!) a temei preluate din partea a 1-a a **Sonatei pentru pian în La major** de Mozart, în lucrarea intitulată **Variaţiuni şi fugă pe o temă de Mozart** de Max Reger.

Ex. 3 Max Reger : Variaţiuni şi Fugă pentru orchestră pe o temă de Mozart, op. 132, (debutul fugii)



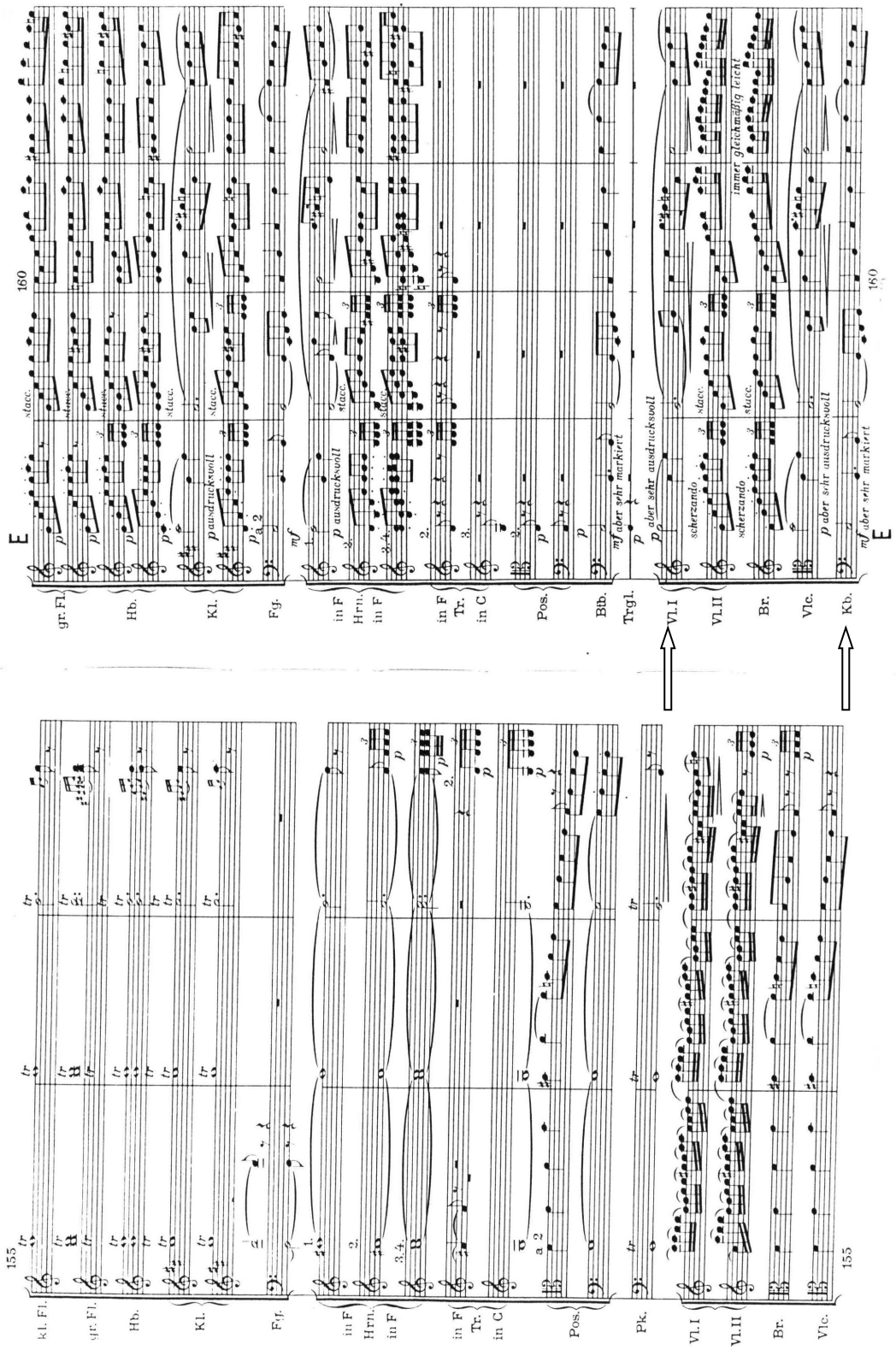
Efect de şoc constituie şi structurarea polifonică barocă utilizată în înţeles parodistic. Saint-Saëns, în lucrarea sa intitulată **Carnavalul animalelor** utilizează asemenea efect.

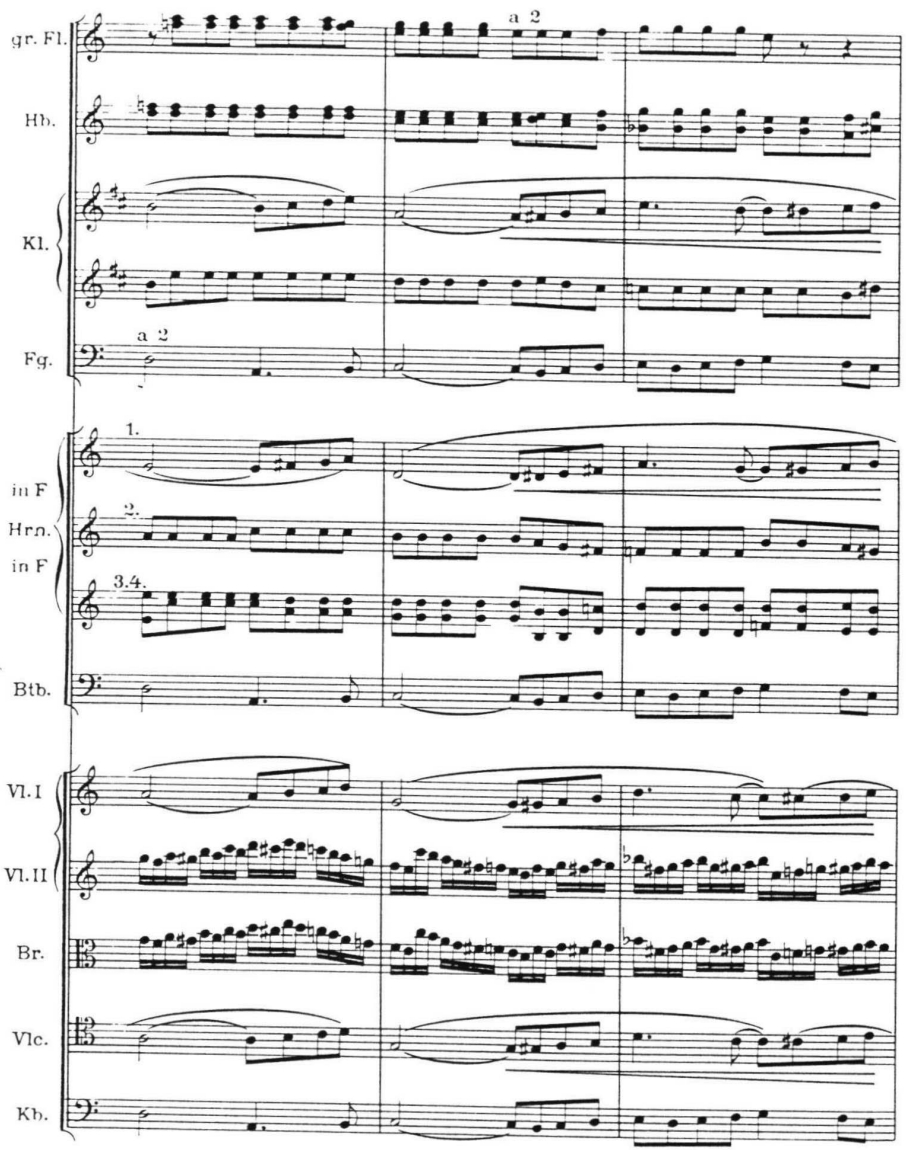
Ex. 4 Saint- Saëns : Carnavalul animalelor, nr. 12, Fosile

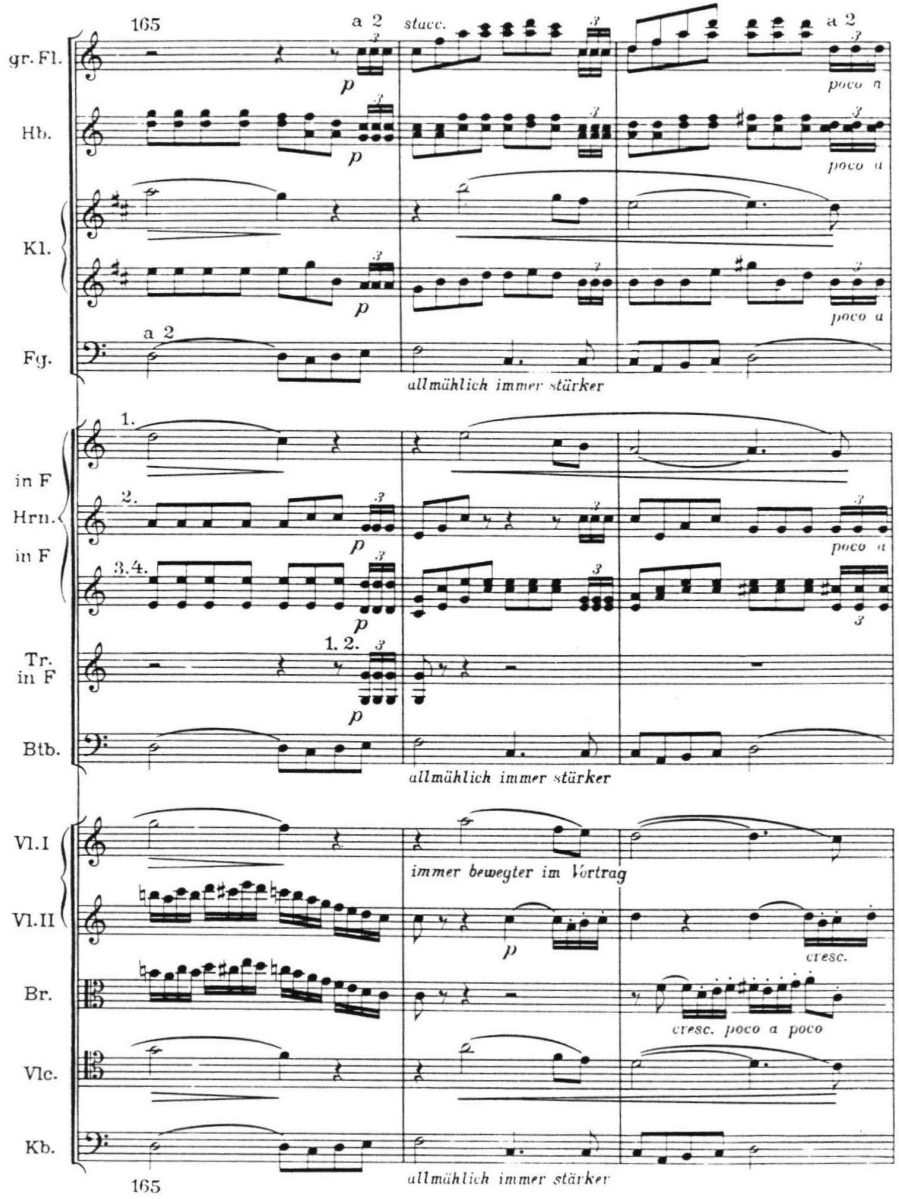


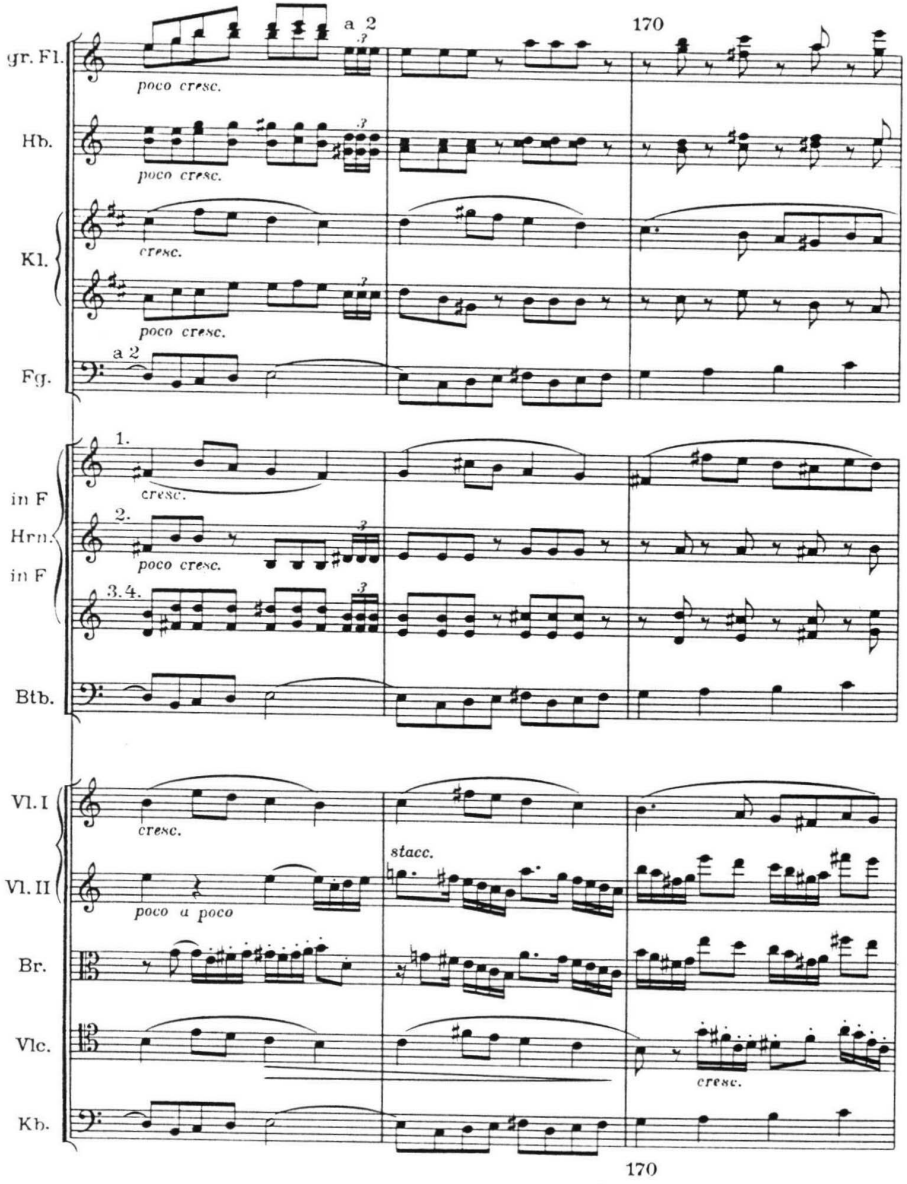
Efectul de şoc polifonic nu este străin nici de Wagner, suprapunerea temelor de bază a **Maeştrilor cântăreţi din Nürnberg** creând simultan efectele de grandios şi comic. Polifonia barocă apare ca tumbă estetică, în momentul suprapunerii tema de bază sublimă transformându-se în partida corzilor grave şi a suflătorilor într-un marş greoi, deposedat de demnitatea sa.

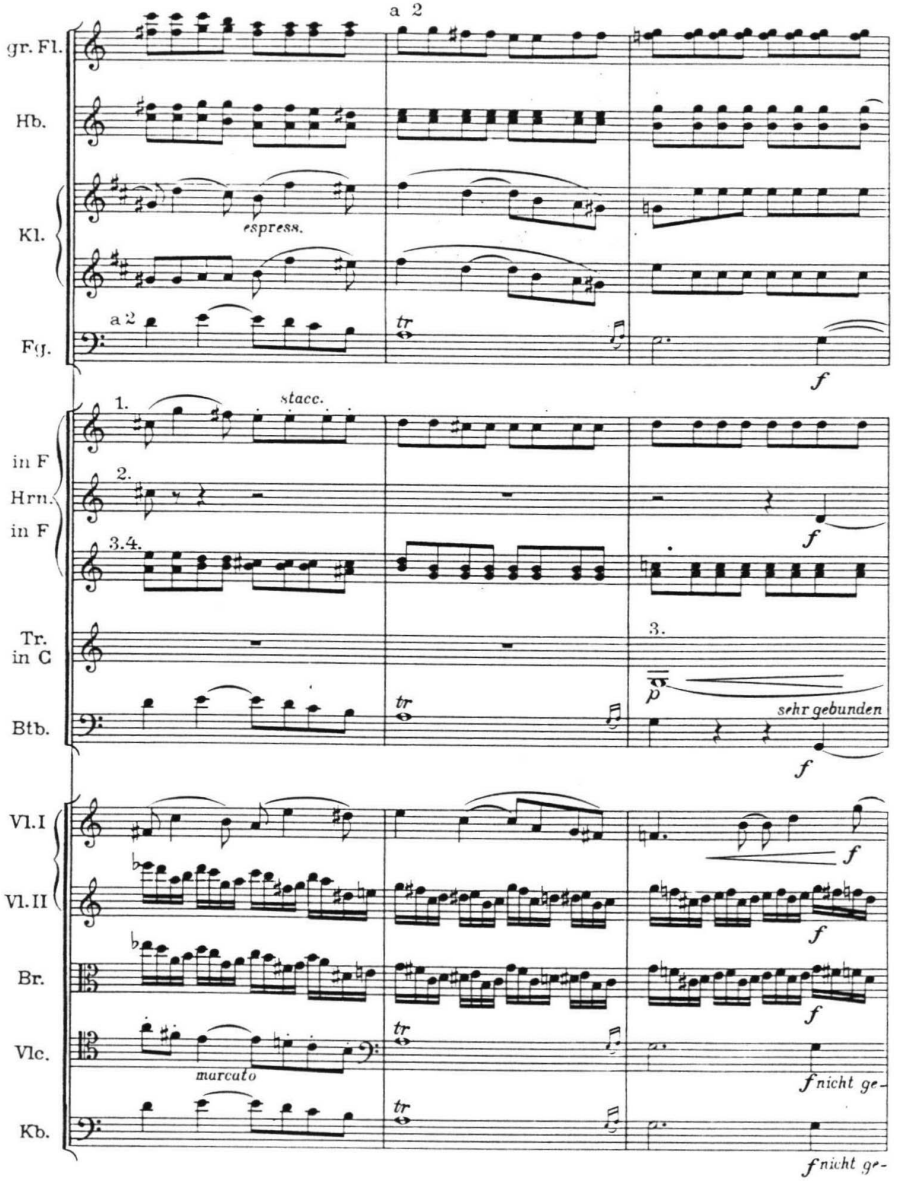
Ex. 5 Wagner : Maeştrii cântăreţi din Nürnberg (fragmentul de încheiere din Preludiu)

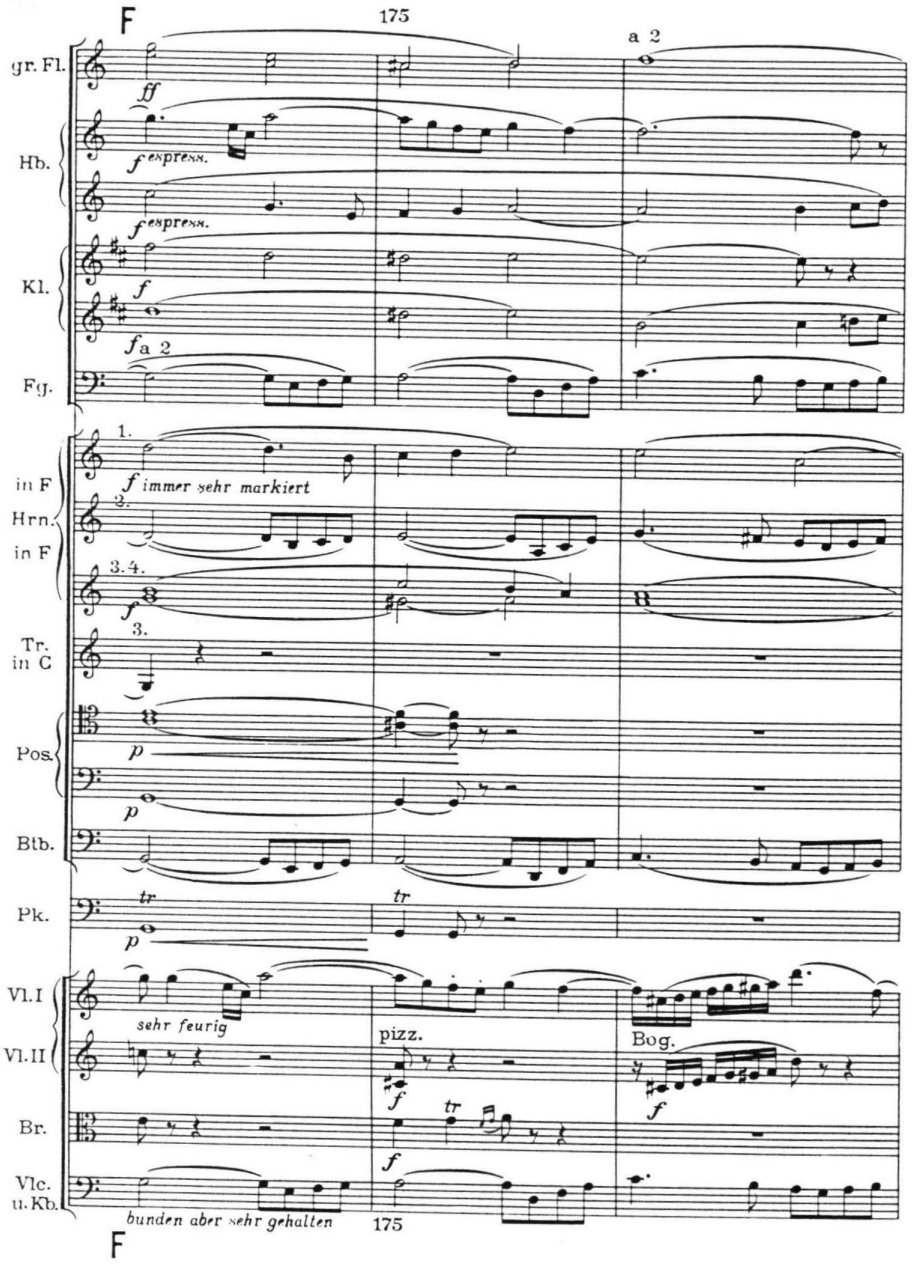


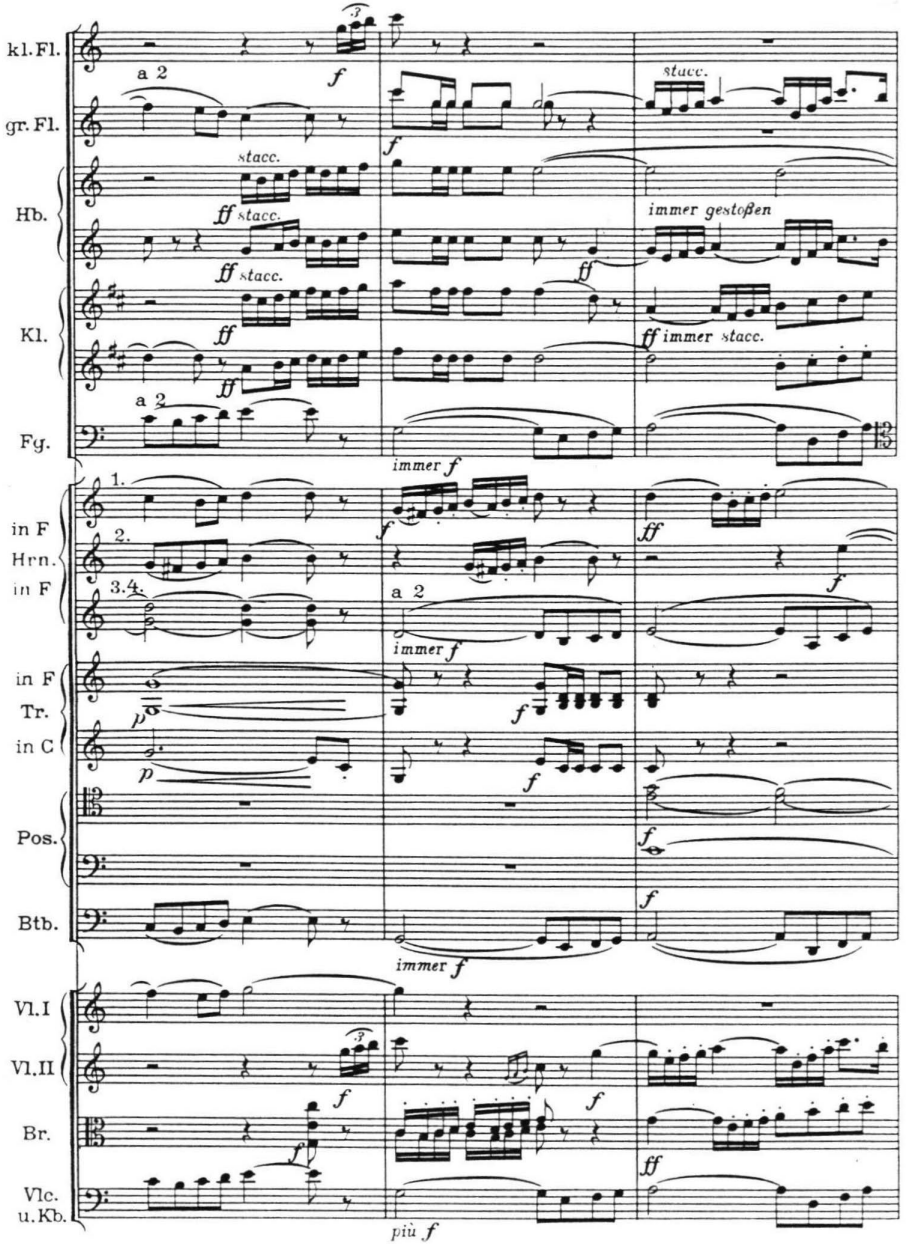

gr. Fl.
Hb.
Kl.
Fg.
a 2
1.
2.
3.4.
in F
Hrn.
in F
Btb.
Vl. I
Vl. II
Br.
Vlc.
Kb.

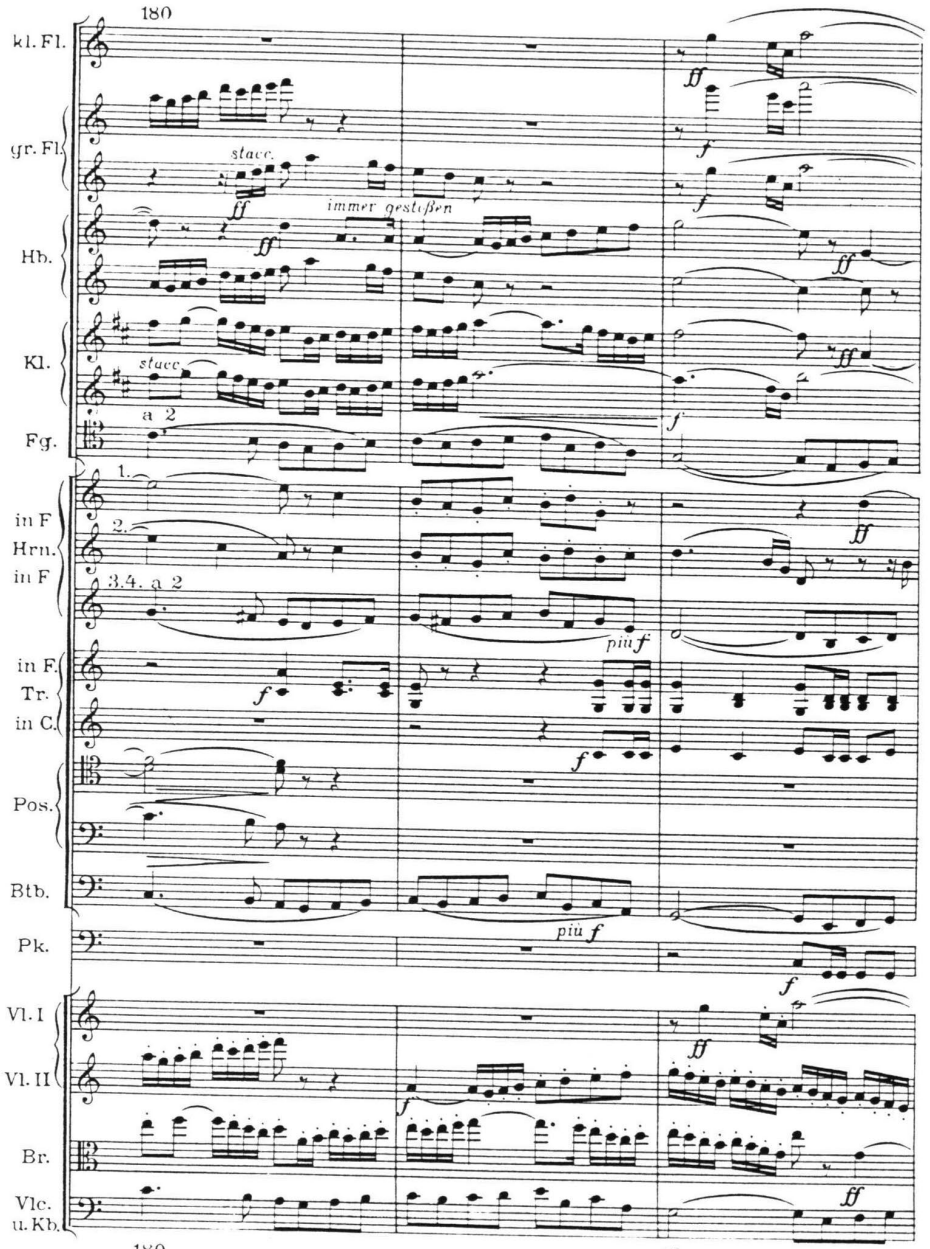

165
a 2
stacc.
gr. Fl.
Hb.
Kl.
Fg.
poco a
allmählich immer stärker
1.
2.
3.4.
in F
Hrn.
in F
Tr.
in F
1. 2.
Btb.
allmählich immer stärker
Vl. I
Vl. II
Br.
Vlc.
Kb.
immer bewegter im Vortrag
cresc.
cresc. poco a poco
allmählich immer stärker
165

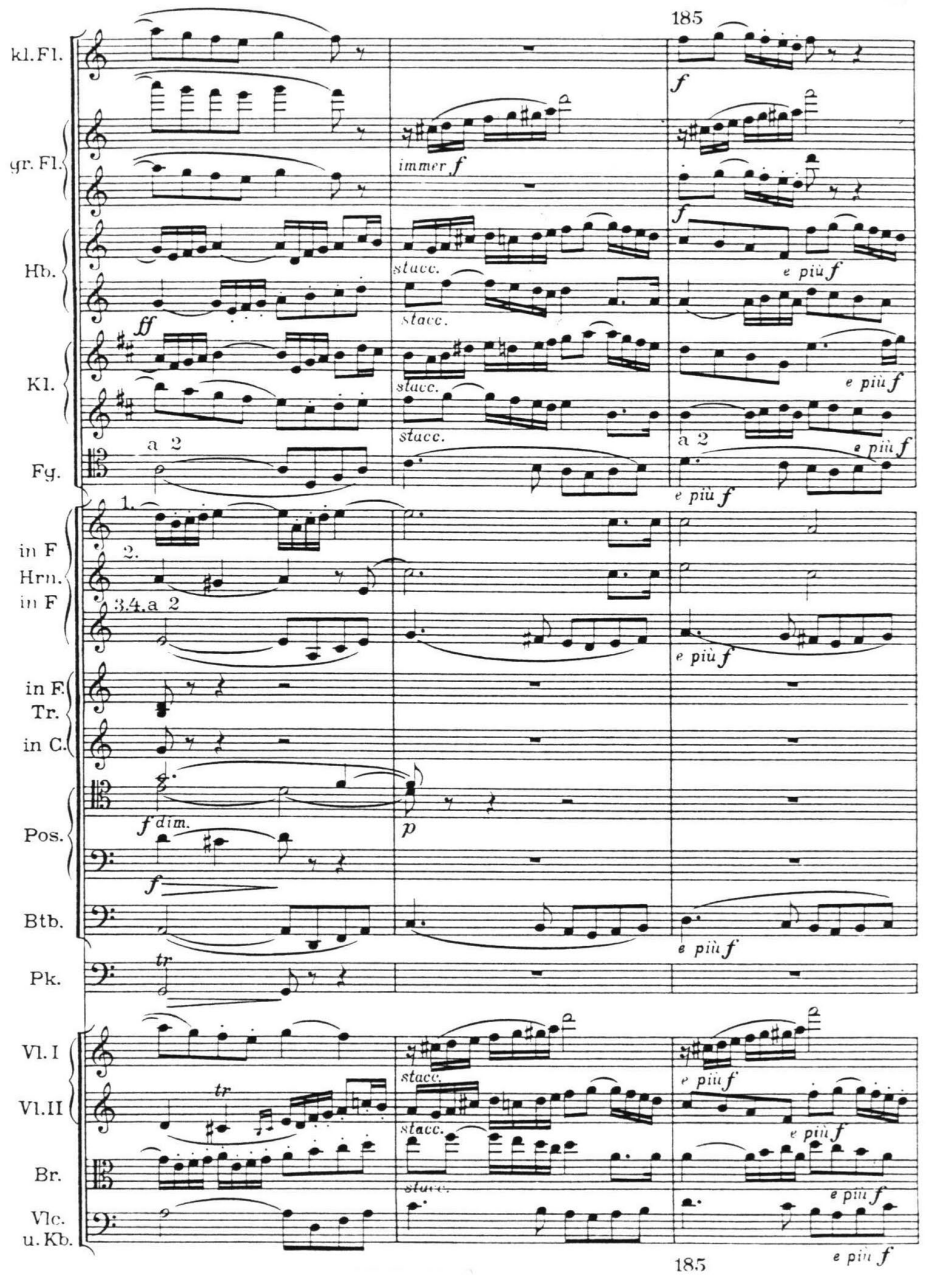

170
gr. Fl.
Hb.
Kl.
Fg.
in F
Hrn.
in F
Btb.
Vl. I
Vl. II
Br.
Vlc.
Kb.
a 2
poco cresc.
cresc.
1.
2.
3.4.
stacc.
poco a poco
170

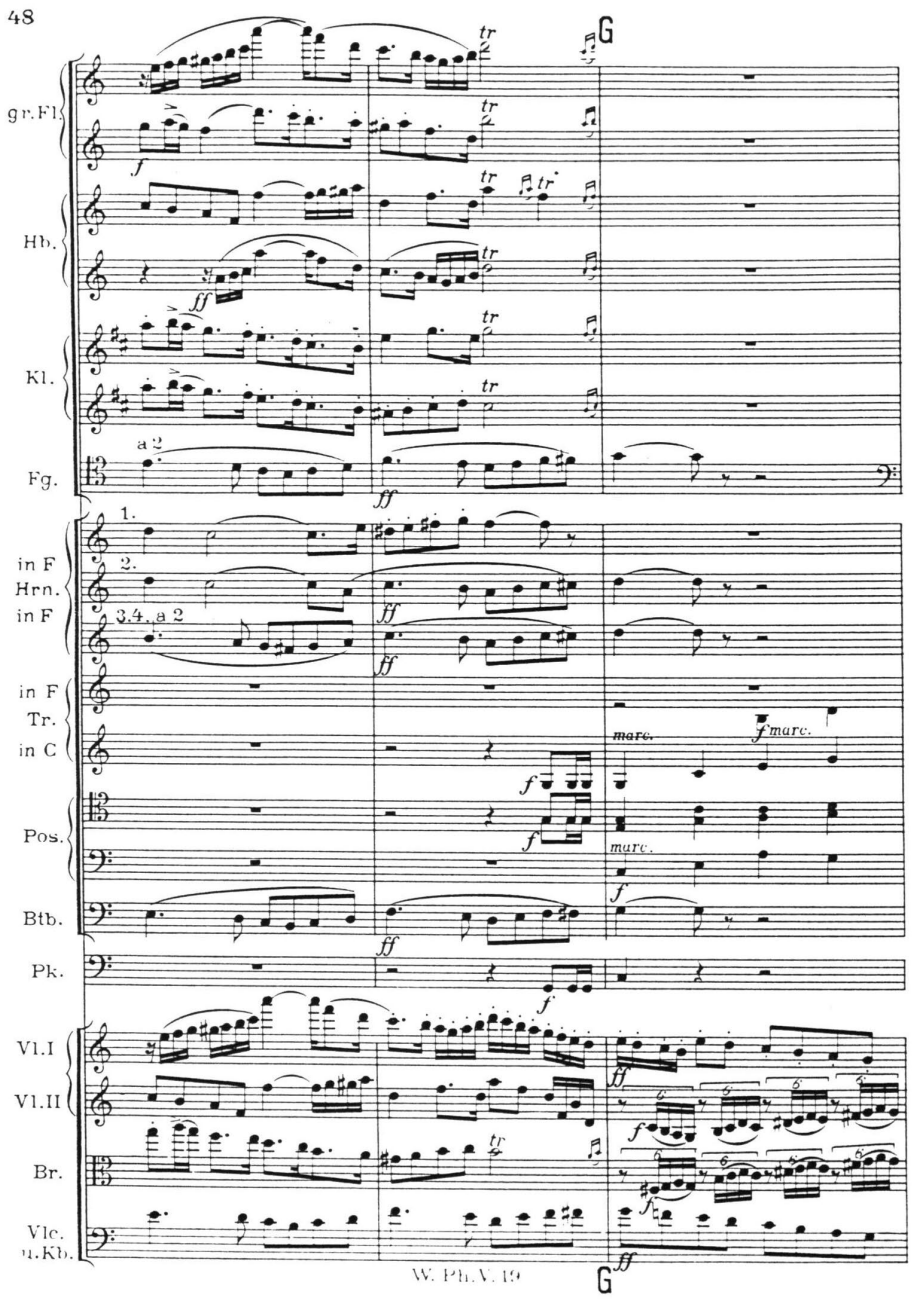

a 2
gr. Fl.
Hb.
Kl.
Fg.
espress.
tr
f
1.
stacc.
in F
Hrn.
in F
2.
3.4.
Tr.
in C
3.
p
Btb.
sehr gebunden
Vl. I
Vl. II
Br.
Vlc.
Kb.
marcato
fnicht ge-

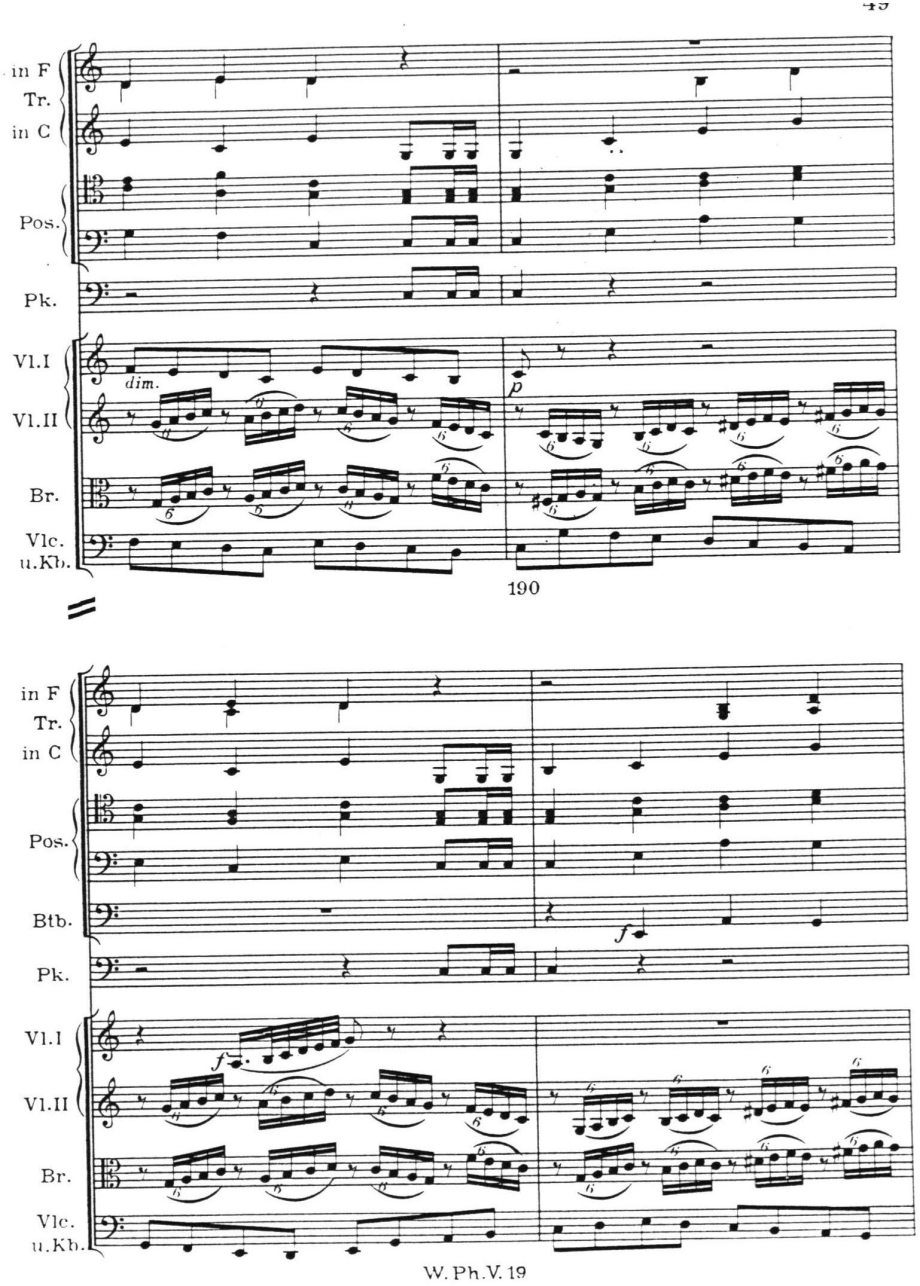

F
175
gr. Fl.
a 2
Hb.
espress.
Kl.
a 2
Fg.
in F
Hrn.
in F
immer sehr markiert
Tr.
in C
Pos.
Btb.
Pk.
Vl. I
Vl. II
sehr feurig
pizz.
Bog.
Br.
Vlc.
u. Kb.
bunden aber sehr gehalten
175
F


kl. Fl.
a 2
gr. Fl.
stacc.
Hb.
immer gestoßen
Kl.
immer stacc.
Fg.
immer f
in F
Hrn.
in F
a 2
immer f
in F
Tr.
in C
Pos.
Btb.
immer f
Vl. I
Vl. II
Br.
Vlc.
u. Kb.
più f


180
kl. Fl.
gr. Fl.
Hb.
Kl.
Fg.
in F Hrn. in F
in F. Tr. in C.
Pos.
Btb.
Pk.
Vl. I
Vl. II
Br.
Vlc. u. Kb.
stacc.
immer gestoßen
a 2
1.
2.
3.4. a 2
piu f
180


185
kl. Fl.
gr. Fl.
Hb.
Kl.
Fg.
in F Hrn. in F
in F. Tr. in C.
Pos.
Btb.
Pk.
Vl. I
Vl. II
Br.
Vlc. u. Kb.
immer f
stacc.
e più f
a 2
1.
2.
3.4. a 2
f dim.
p
tr
185


48
G
gr.Fl.
Hb.
Kl.
Fg.
a 2
1.
2.
in F
Hrn.
in F
3.4. a 2
in F
Tr.
in C
Pos.
Btb.
Pk.
Vl.I
Vl.II
Br.
Vlc.
u.Kb.
marc.
W. Ph.V. 19
G

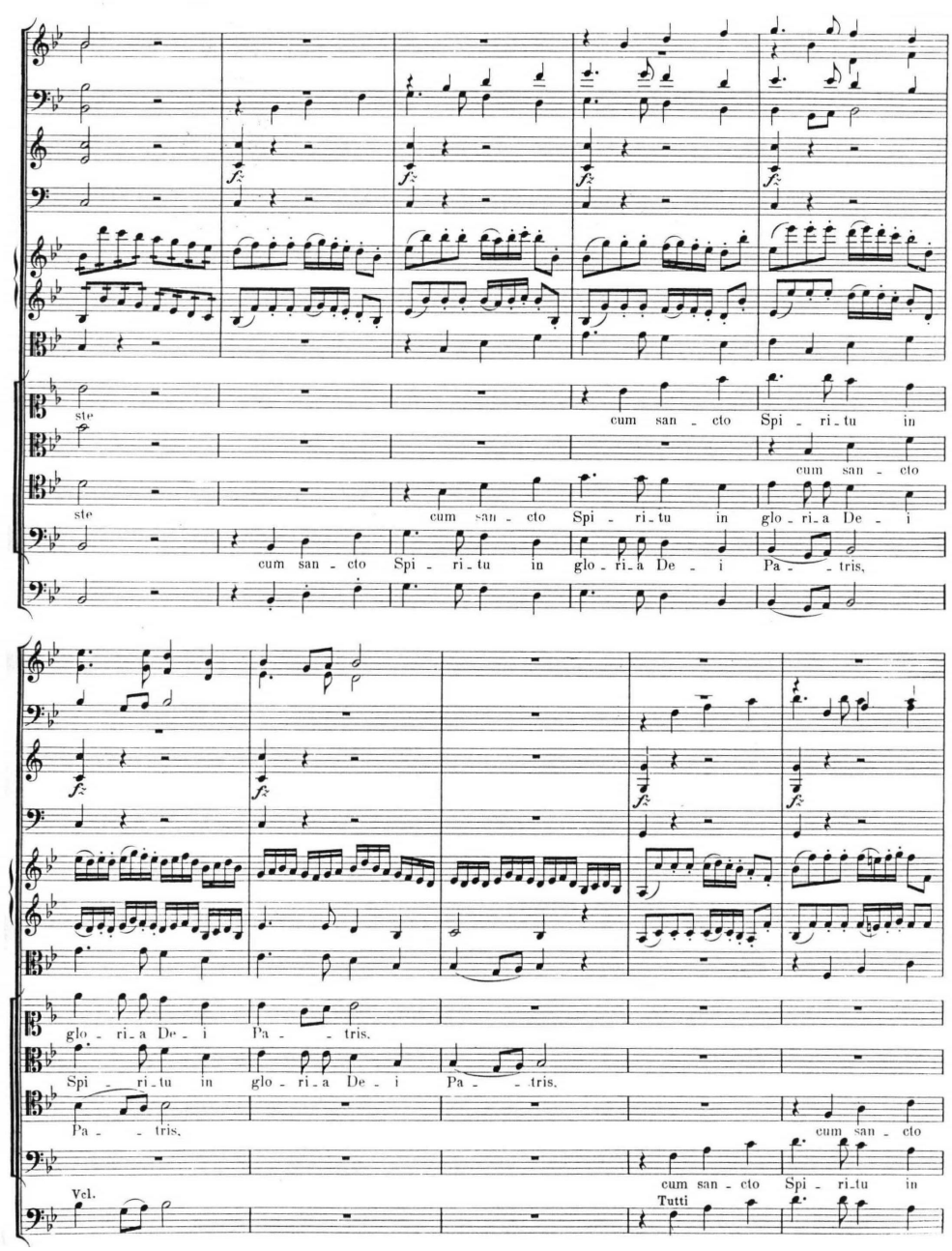

in F
Tr.
in C
Pos.
Pk.
Vl.I
Vl.II
Br.
Vlc.
u.Kb.
dim.
190
W. Ph.V. 19

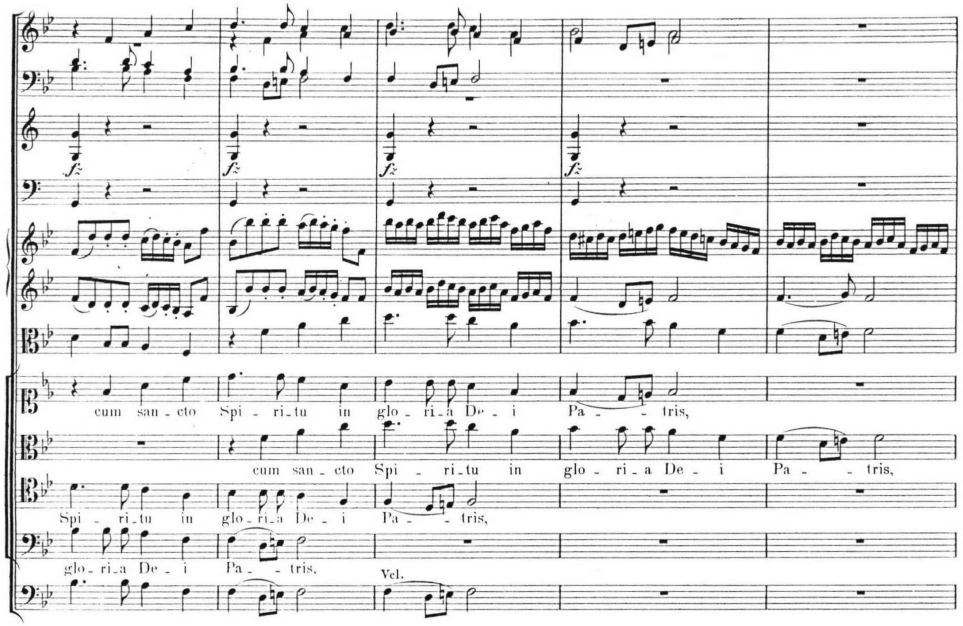
Lecţia nr. 4

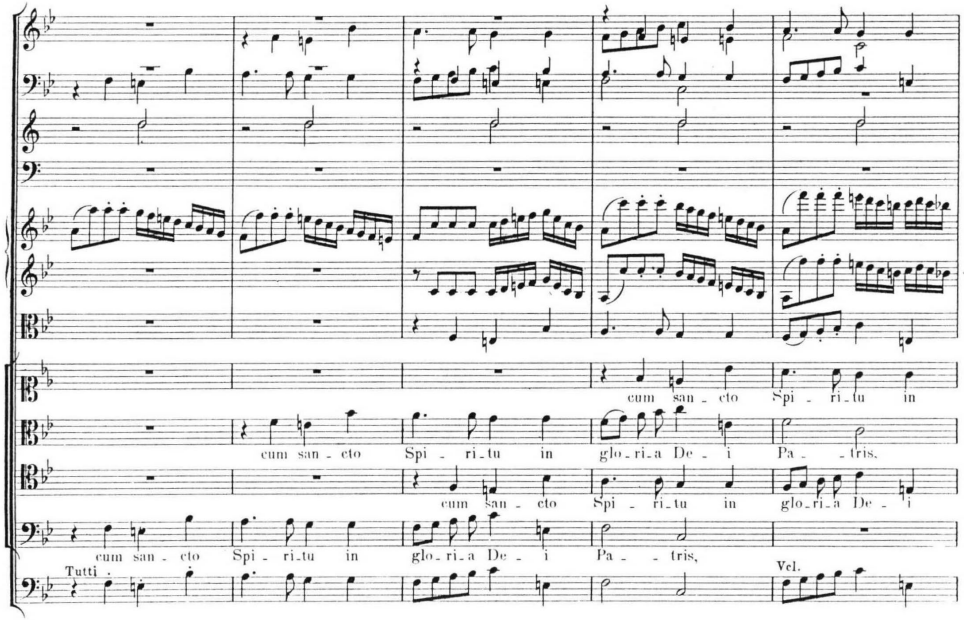
Permanentizarea tradiţiei polifoniei în muzica religioasă romantică

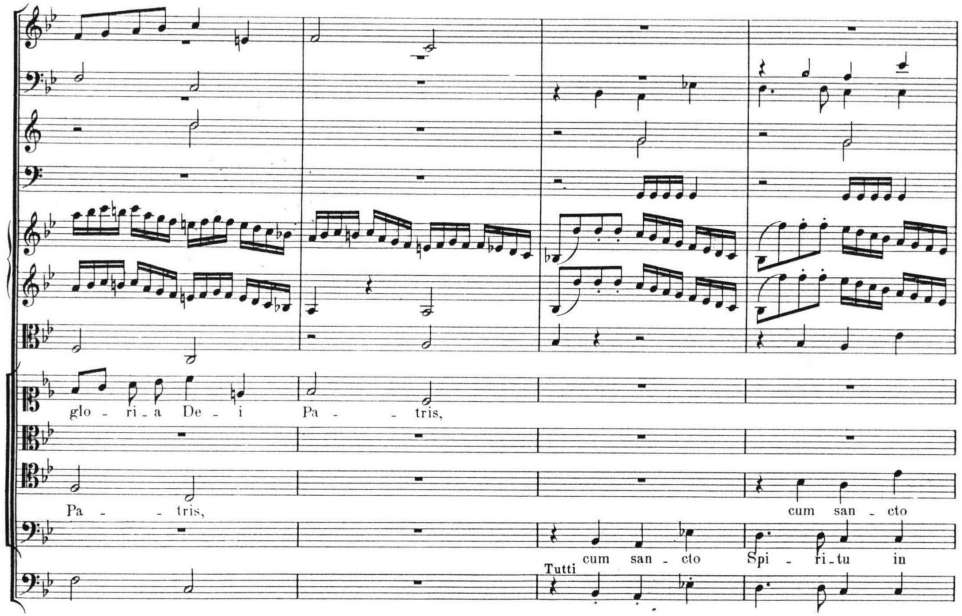
Compartimentul religios al muzicii romantice – la fel ca şi cel al muzicii clasice – se leagă la modul tradiţionalist de gândirea muzicală barocă. În unele fragmente ale părţilor de misă „în mod obligatoriu" se utilizează toate acele tehnici de structurare polifonică pe care marii maeştrii baroci le-au lăsat posterităţii. Tradiţia muzicii baroce a trăit mai departe cu o putere abia slăbită tocmai în această muzică religioasă ajunsă oarecum pe planul doi. Lucrările religioase ale lui Schubert care se referă la aceasta, şi care se cântă rar, Liszt **Misa încoronării, Requiemul** lui Verdi sau Fauré continuă în esenţă formele tradiţionale ale muzicii baroce, şi uneori chiar limbajul lor.

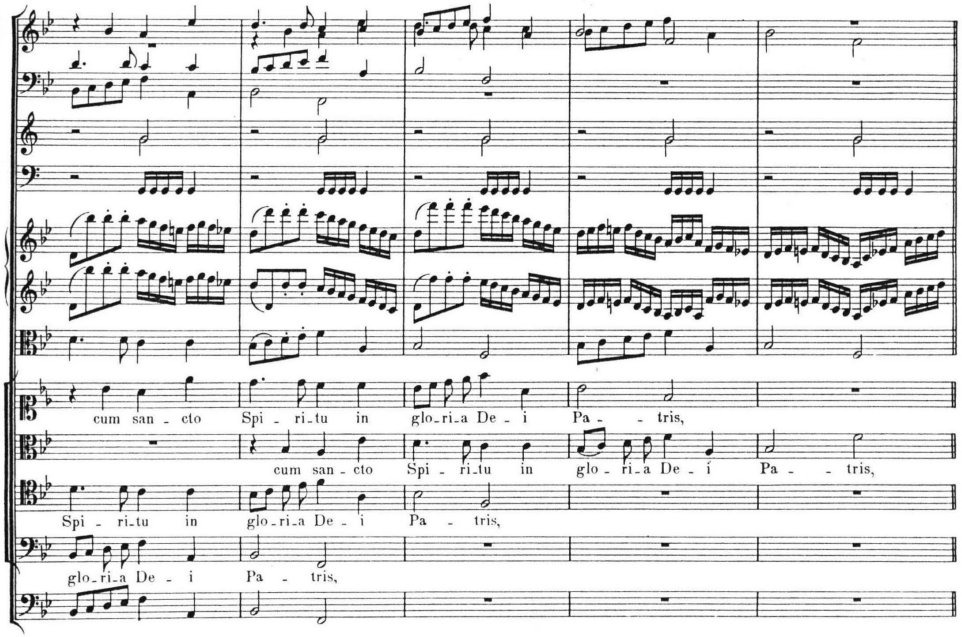
Ex. 1 Schubert : Misa in B für vier Singstimmen, Orchester und Orgel, op. 141, Gloria, tema de fugă


ste
cum san - cto Spi - ri - tu in
cum san - cto
ste
cum san - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i
cum san - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - - tris.
glo - ri - a De - i Pa - - tris.
Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - - tris.
Pa - - tris.
cum san - cto
cum san - cto Spi - ri - tu in
Vel.
Tutti


cum san - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - - tris,
cum san - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - - tris,
Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - - tris,
glo - ri - a De - i Pa - - tris,
Vel.

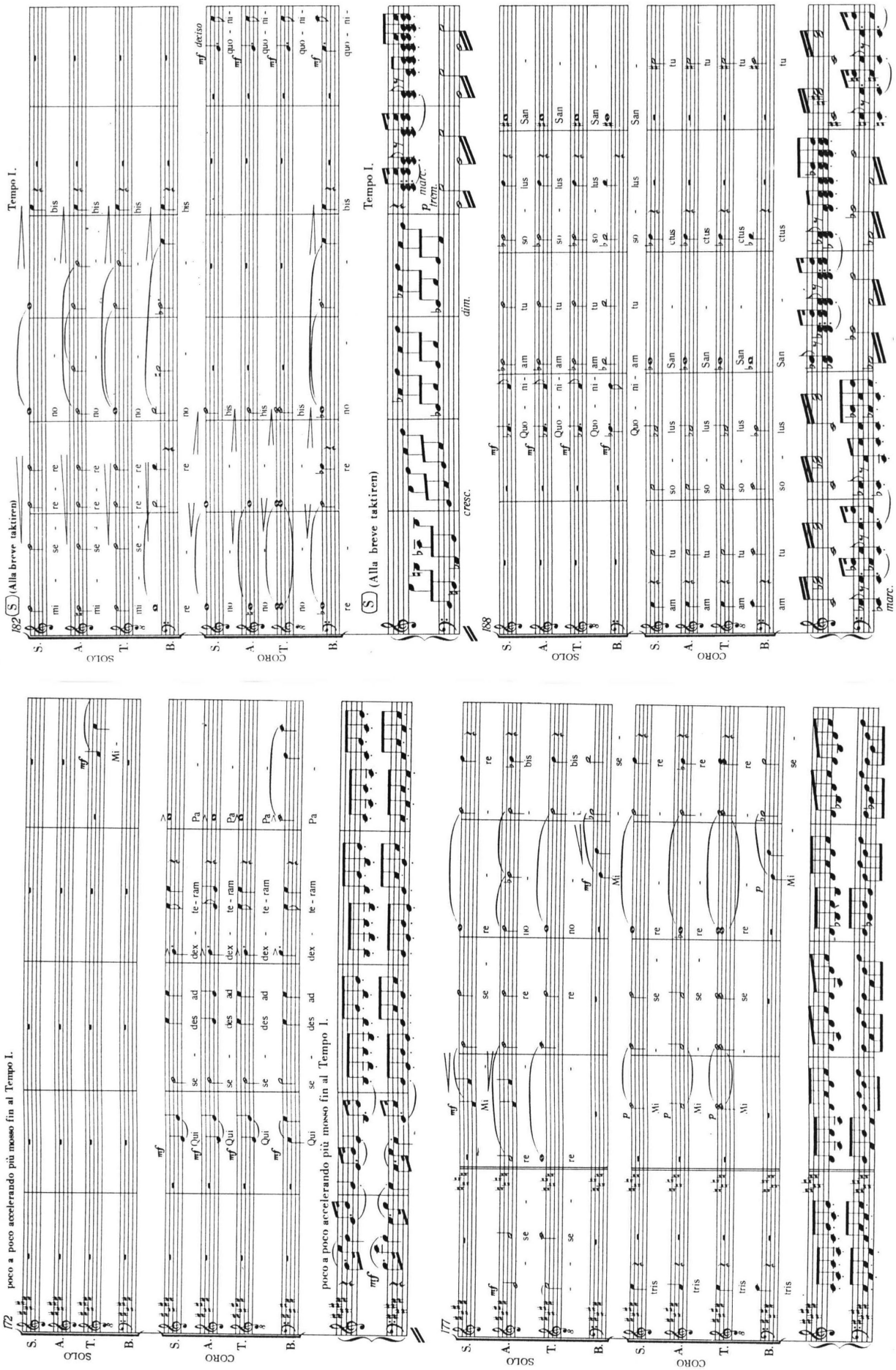

cum san - cto Spi - ri - tu in
cum san - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - - tris,
cum san - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i
cum san - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - - tris,
Tutti
Vel.

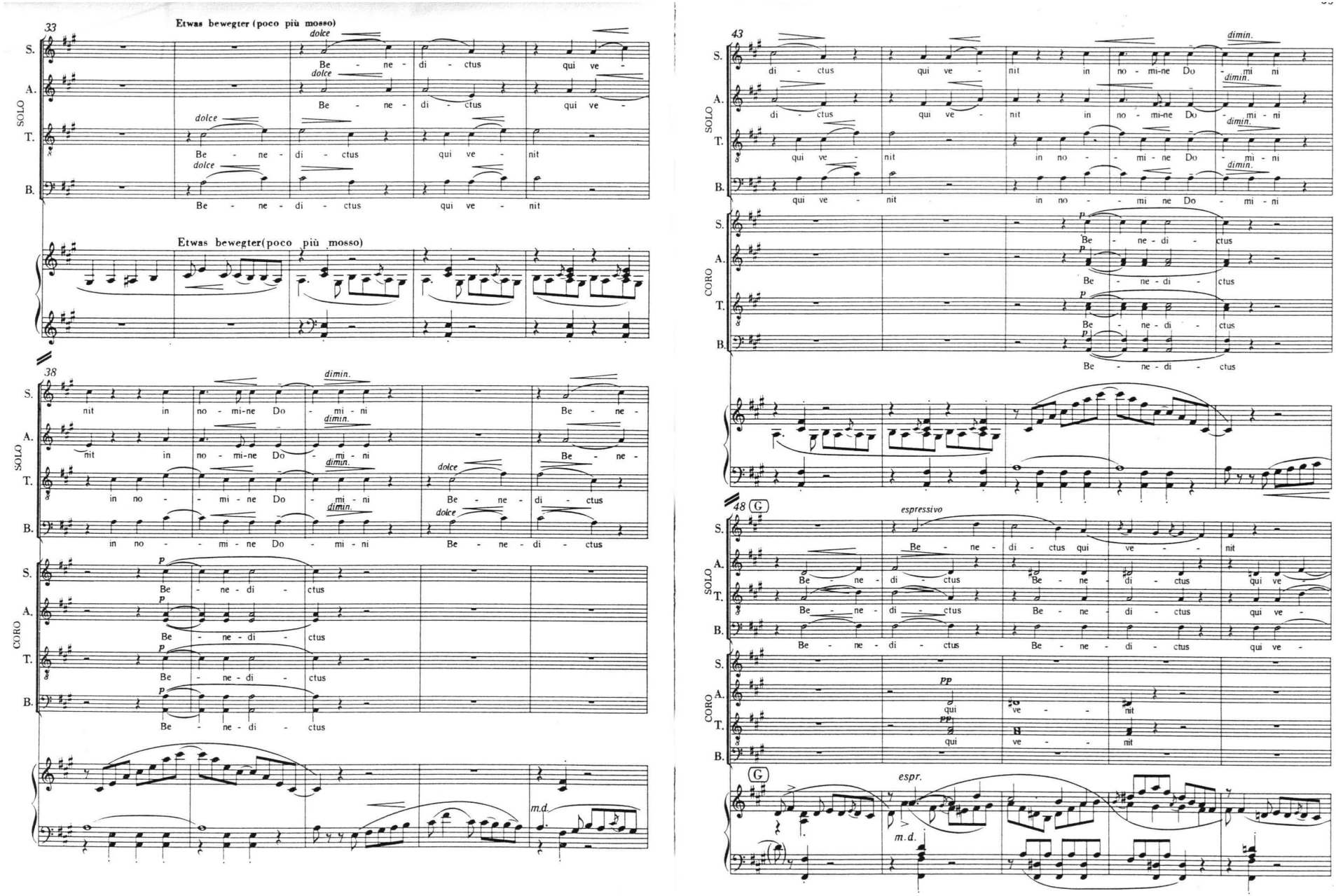

glo - ri - a De - i Pa - - tris,
Pa - - tris,
cum san - cto
cum san - cto Spi - ri - tu in
Tutti


cum san - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - - tris,
cum san - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - - tris,
Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris,
glo - ri - a De - i Pa - tris,

Misa încoronării de Liszt poartă de asemenea elemente baroce:

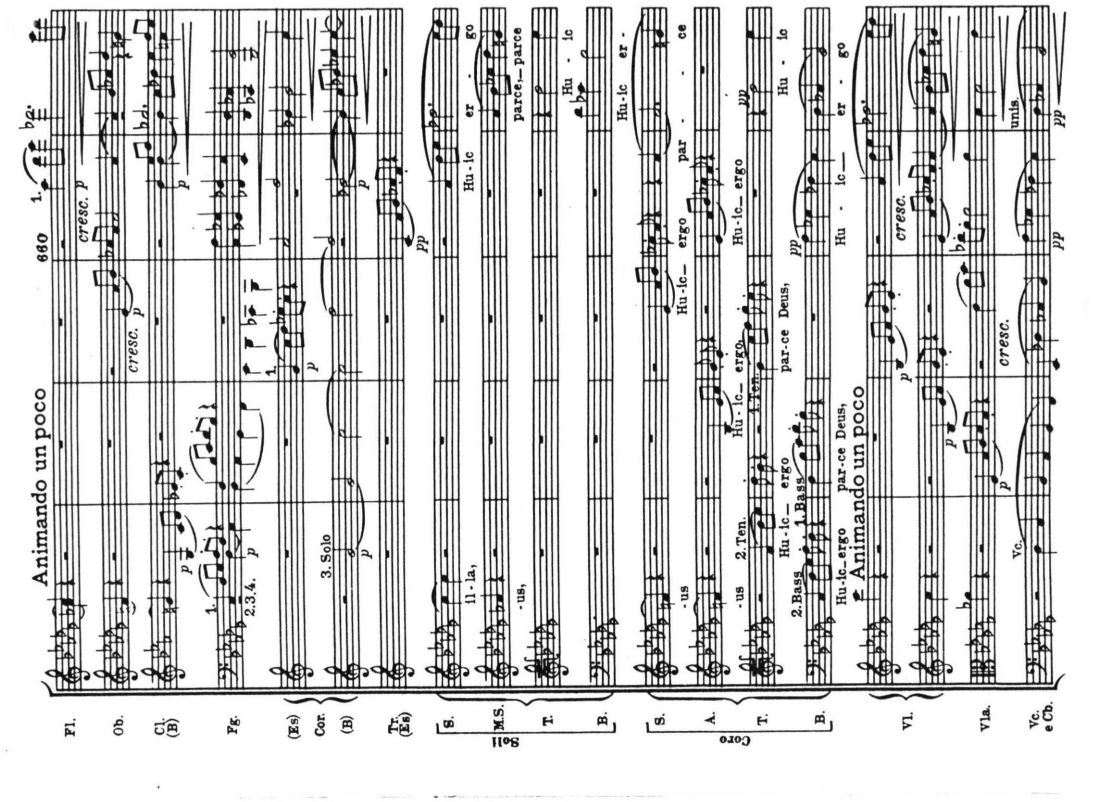
Ex. 2 Liszt : Misa încoronării, fragment de fugă

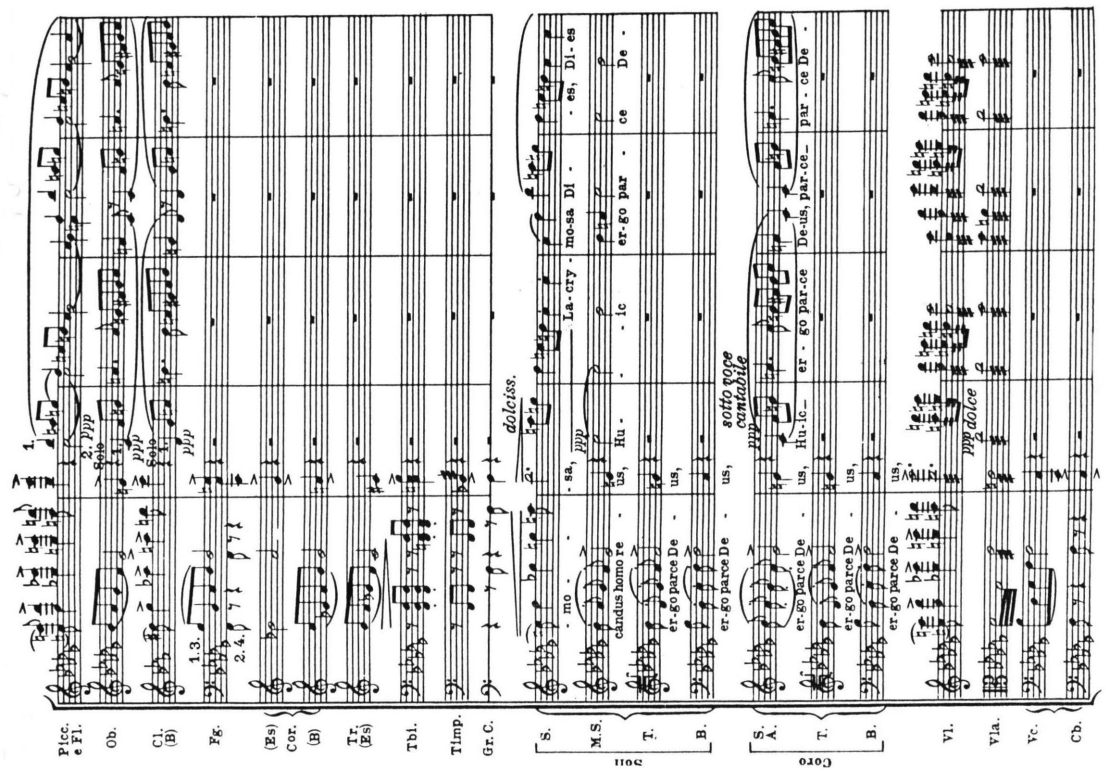


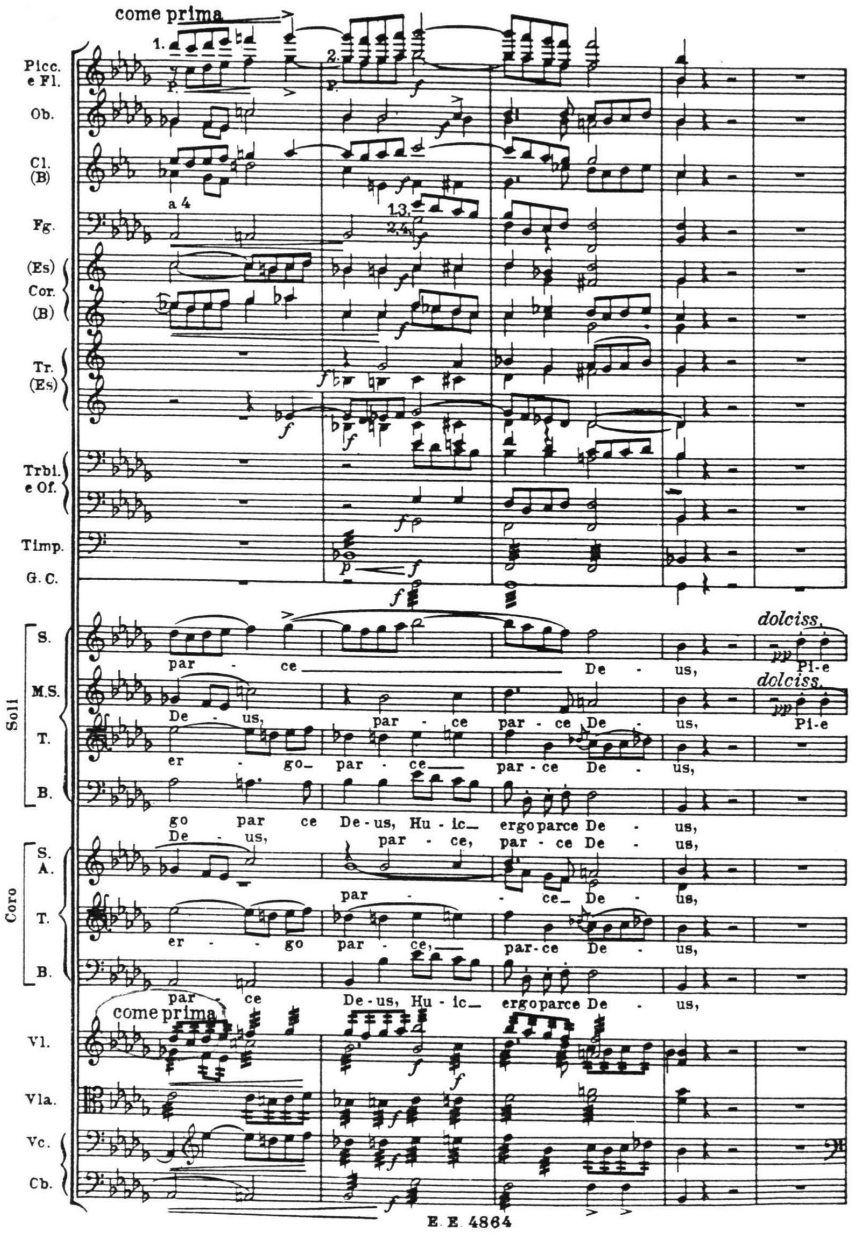

33
Etwas bewegter (poco più mosso)
SOLO
CORO
S.
A.
T.
B.
dolce
Be - ne - di - ctus
qui ve - nit
Etwas bewegter(poco più mosso)
38
dimin.
nit in no - mi-ne Do - mi - ni
Be - ne -
in no - mi - ne Do - mi - ni
Be - ne - di - ctus
p
Be - ne - di - ctus
m.d.
43
di - ctus qui ve - nit in no - mi-ne Do - mi ni
qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni
48
G
espressivo
Be - ne - di - ctus qui ve - nit
Be - ne - di - ctus Be - ne - di - ctus qui ve -
pp
qui ve - nit
espr.

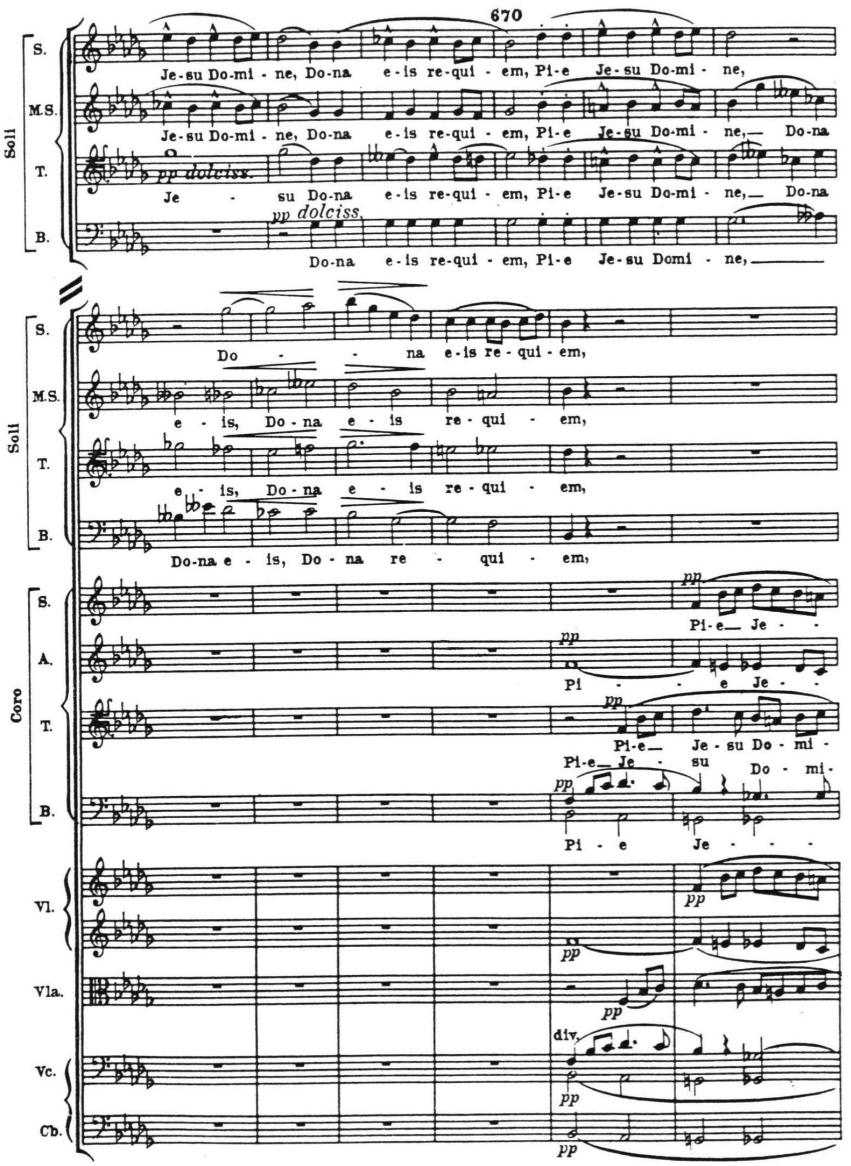
Requiemul lui Verdi, continuând de asemenea modelul tradiţional se consacră gândirii polifonice baroce, dar îi opune neîncetat concepţia sa personală primordial melodică. Urmează două fragmente cu scopul ilustrării acestui fapt:

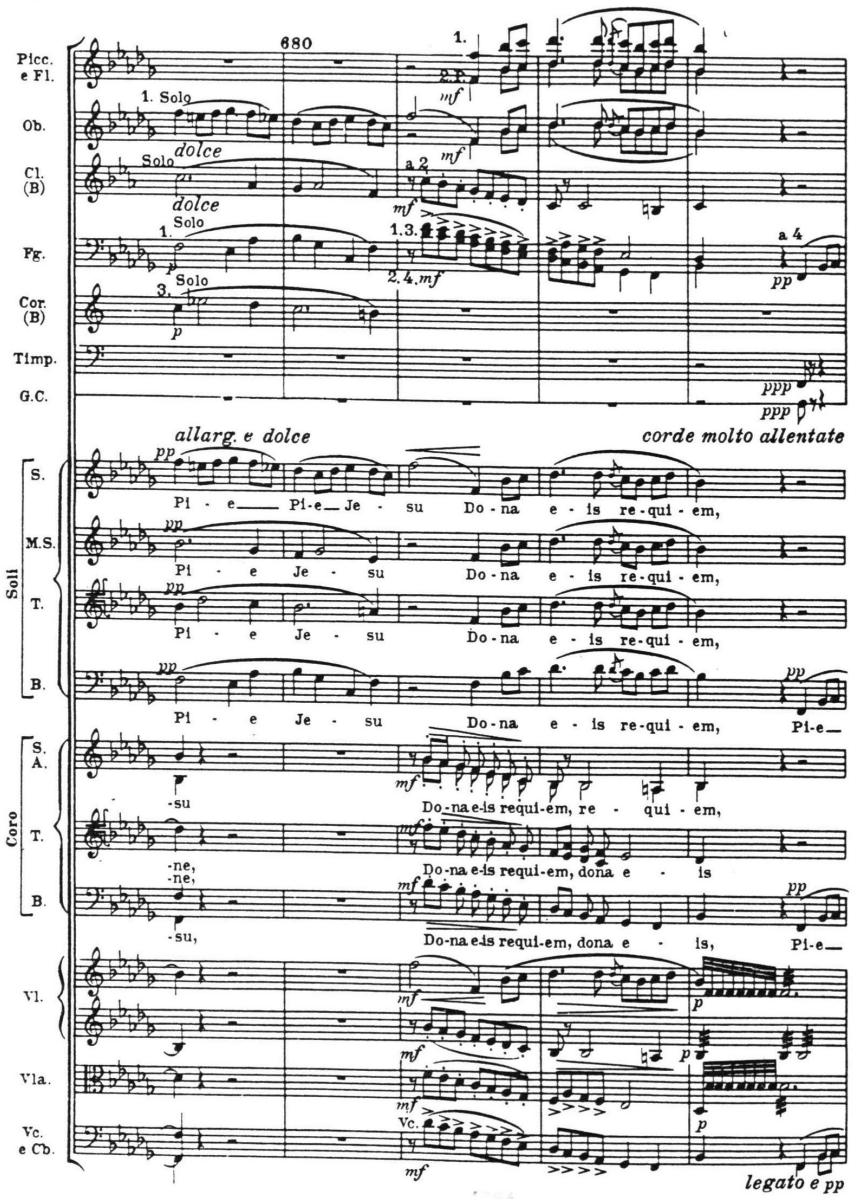
Ex. 3 Verdi : Requiem a) **Lacrymosa -**fragment de polifonie imitativă;
b) **Agnus Dei –** cantus firmus

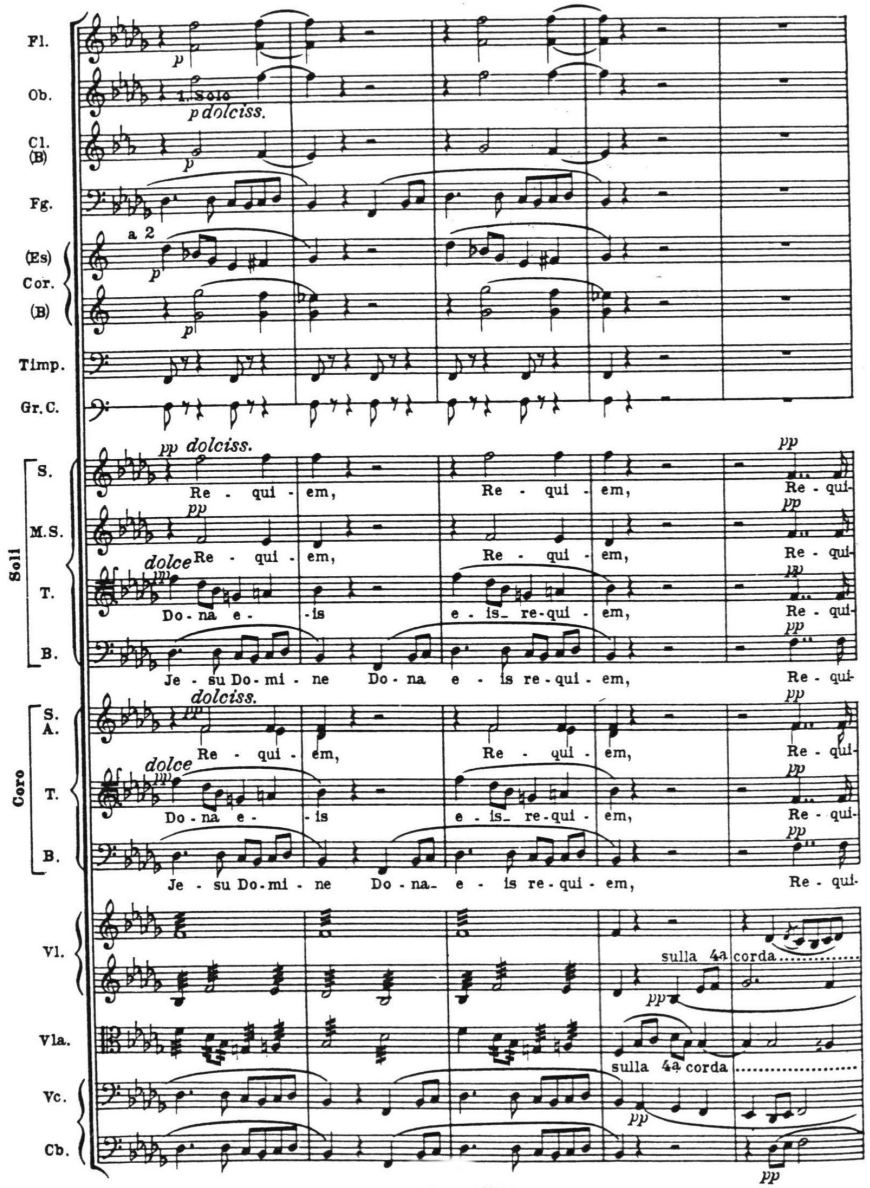


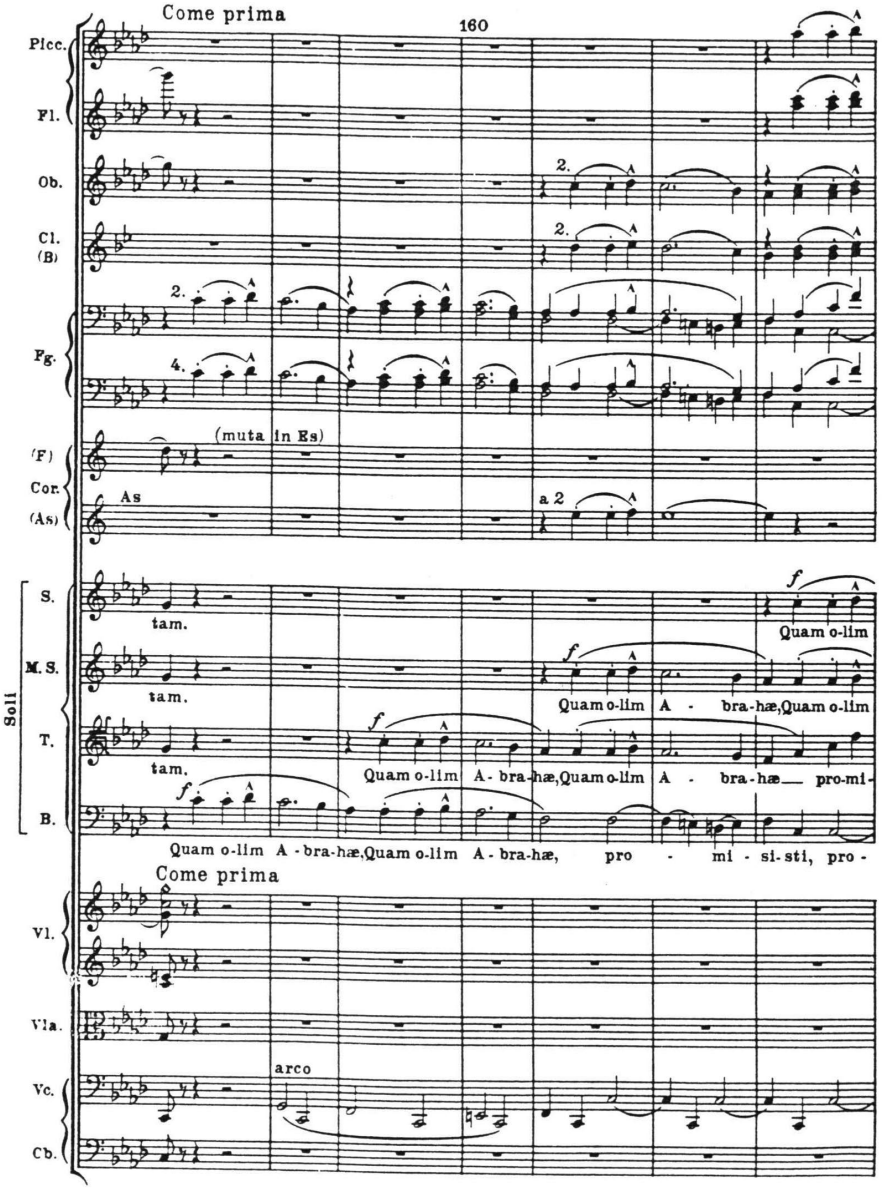


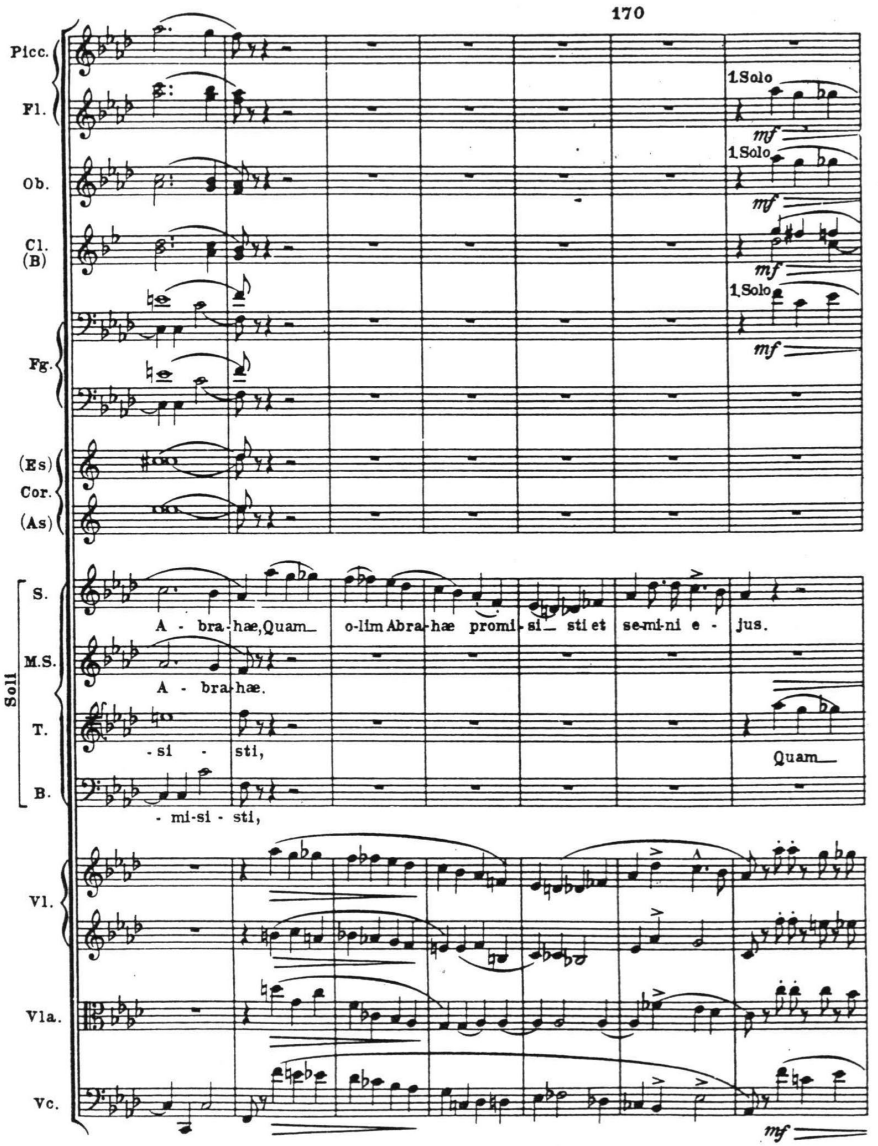

come prima
Picc. e Fl.
Ob.
Cl. (B)
Fg.
(Es) Cor. (B)
Tr. (Es)
Trbl. e Of.
Timp.
G. C.
Soli
S.
M.S.
T.
B.
Coro
S.
A.
T.
B.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
dolciss.
par - ce De - us,
De - us, par - ce par - ce De - us, Pi-e
er - go par - ce par - ce De - us,
go par ce De-us, Hu - ic ergo parce De - us,
par - - ce De - us,
er - go par - ce, par - ce De - us,
par ce De-us, Hu - ic ergo parce De - us,
come prima
E. E. 4864


670
Soli
S.
M.S.
T.
B.
Je-su Do-mi - ne, Do-na e-is re-qui - em, Pi-e Je-su Do-mi - ne,
Je - su Do-na e-is re-qui - em, Pi-e Je-su Do-mi - ne, Do-na
pp dolciss.
Do-na e-is re-qui - em, Pi-e Je-su Domi - ne,
Do - na e-is re-qui - em,
e - is, Do - na e - is re - qui - em,
Do-na e - is, Do - na re - qui - em,
Coro
S.
A.
T.
B.
pp
Pi-e Je - -
Pi - - e Je - -
Pi-e Je-su Do - mi -
Pi-e Je - su Do - mi -
Pi - e Je - - -
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
div.

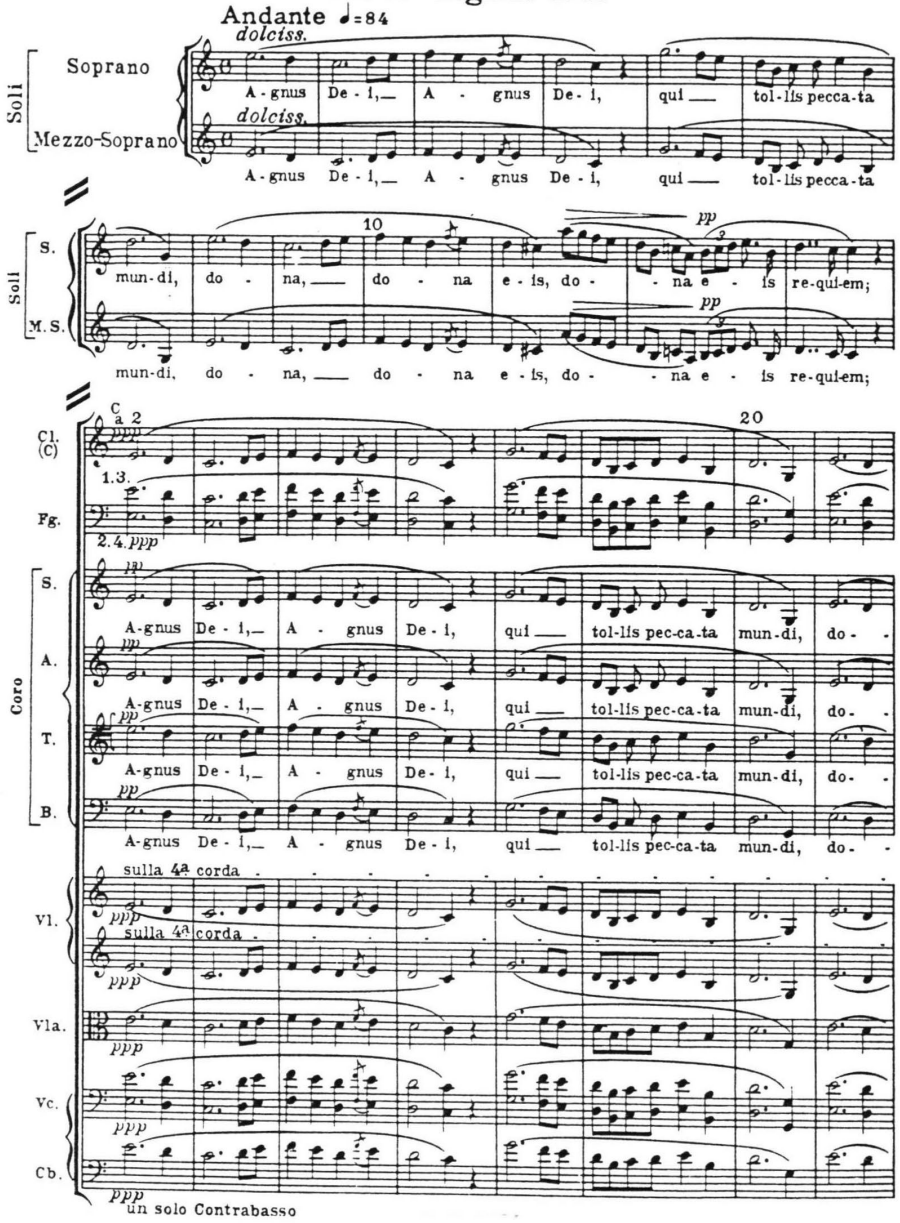

680
Picc. e Fl.
Ob.
Cl. (B)
Fg.
Cor. (B)
Timp.
G.C.
Soli
S.
M.S.
T.
B.
Coro
S. A.
T.
B.
Vl.
Vla.
Vc. e Cb.
1. Solo
dolce
allarg. e dolce
corde molto allentate
Pi - e Pi-e Je - su Do - na e - is re-qui - em,
Pi - e Je - su Do - na e - is re-qui - em,
Pi - e Je - su Do - na e - is re-qui - em,
Pi - e Je - su Do - na e - is re-qui - em, Pi-e
-su Do-na e-is requi-em, re - qui - em,
-ne, -ne, Do-na e-is requi-em, dona e - is
-su, Do-na e-is requi-em, dona e - is, Pi-e
legato e pp

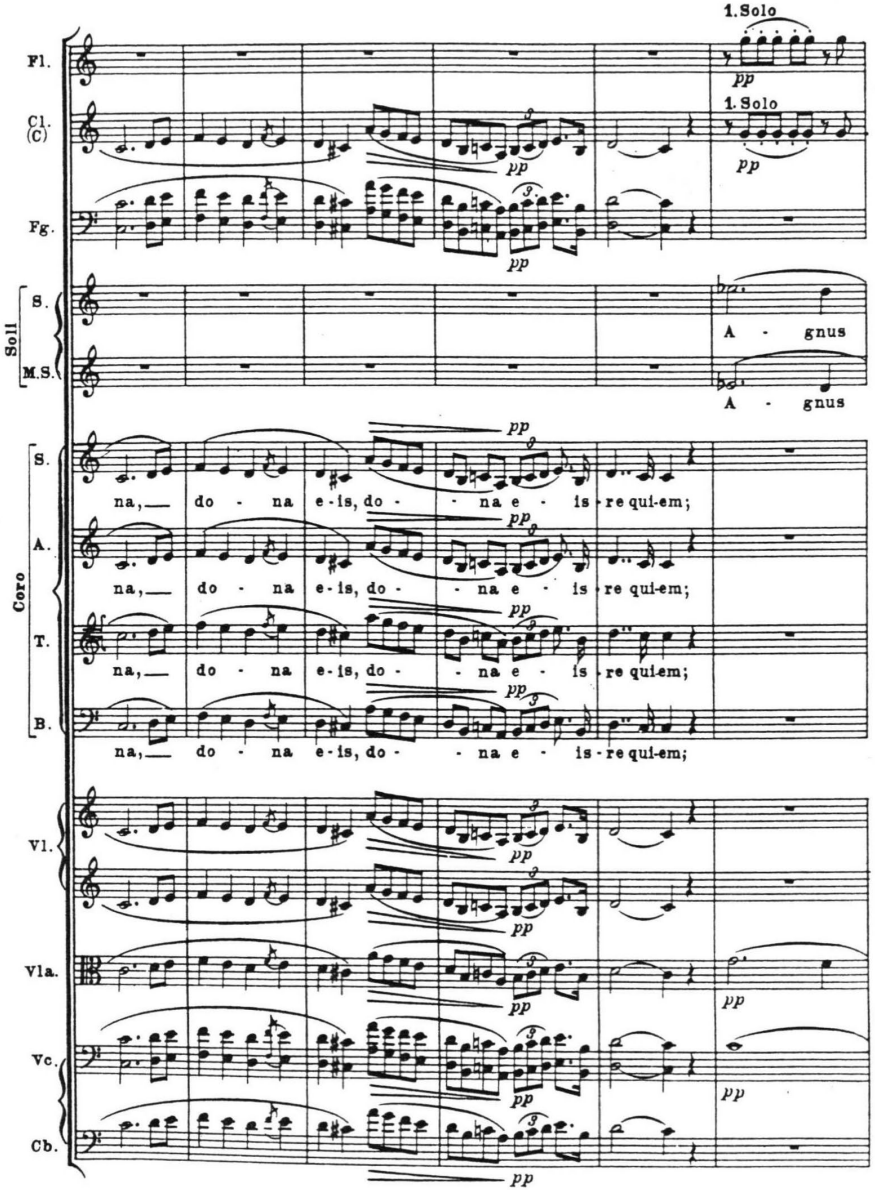

Fl.
Ob.
Cl. (B)
Fg.
(Es) Cor. (B)
Timp.
Gr.C.
Soli
S.
M.S.
T.
B.
Coro
S. A.
T.
B.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
1. Solo
p dolciss.
a 2
pp dolciss.
Re - qui - em, Re - qui - em, Re - qui
dolce
Do - na e - is e - is re - qui - em, Re - qui
Je - su Do - mi - ne Do - na e - is re - qui - em, Re - qui
sulla 4a corda
pp

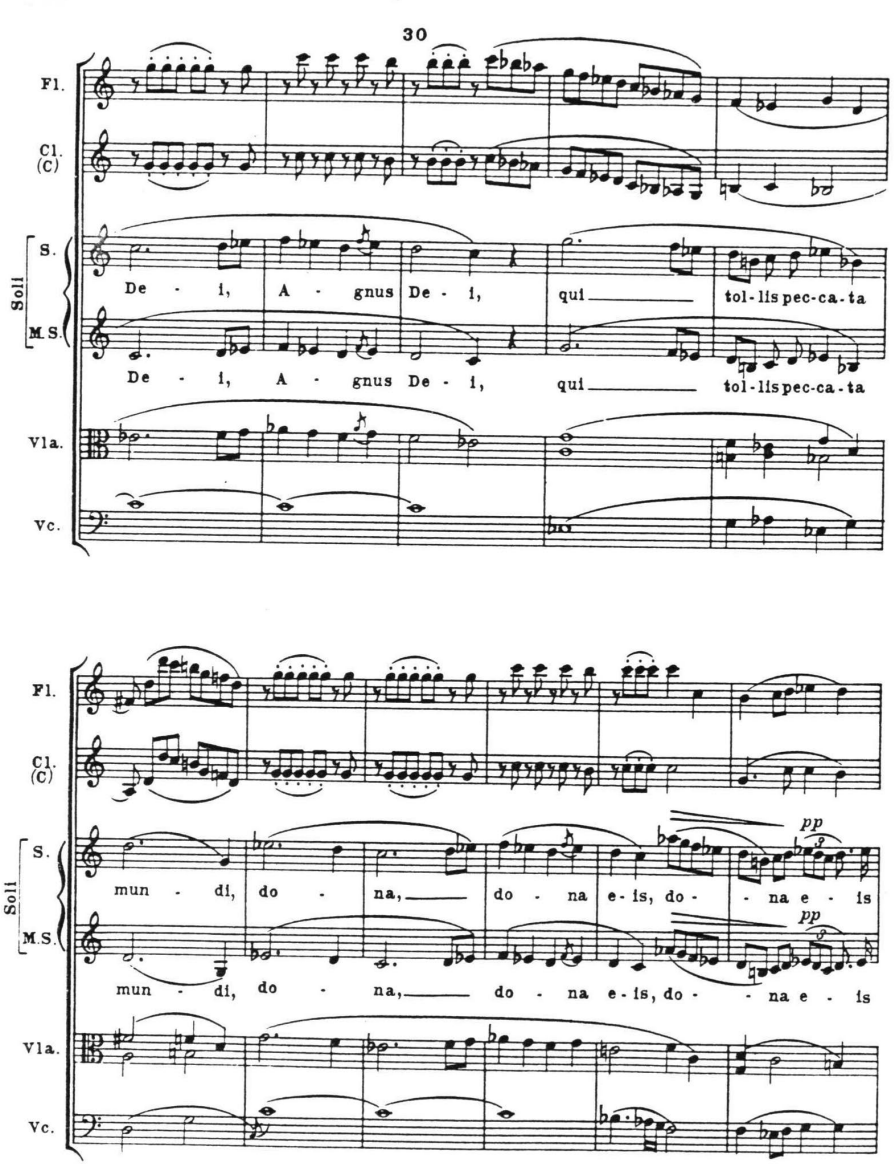

Come prima
160
Picc.
Fl.
Ob.
Cl. (B)
Fg.
(muta in Es)
(F)
Cor.
(As)
As
a 2
Soli
S.
M.S.
T.
B.
tam.
Quam o-lim A - bra-hæ,Quam o-lim A - bra-hæ pro-mi-
Quam o-lim A - bra-hæ,Quam o-lim A - bra-hæ, pro - mi - si - sti, pro -
Come prima
Vl.
Vla.
arco
Vc.
Cb.

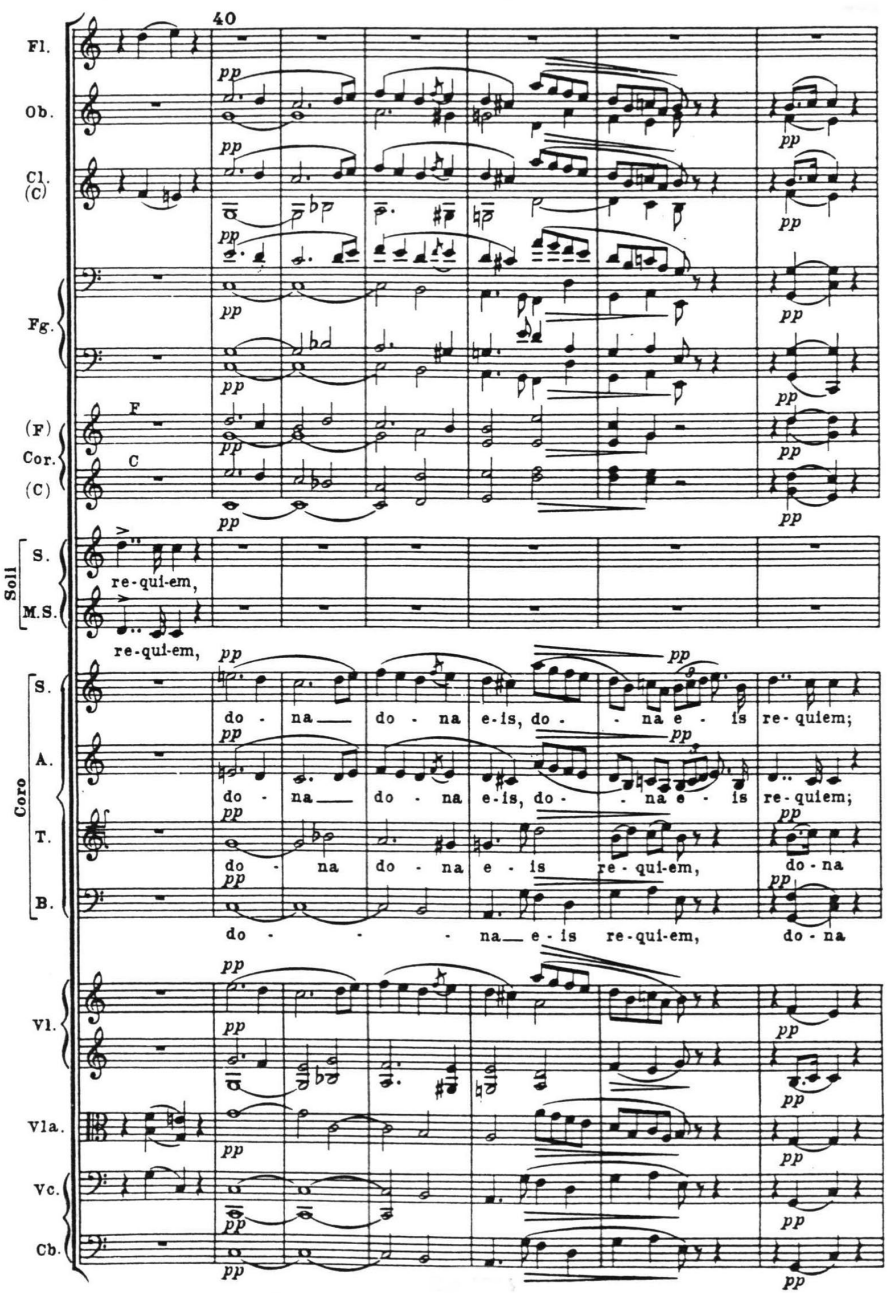

170
Picc.
Fl.
1.Solo
Ob.
Cl. (B)
Fg.
(Es)
Cor.
(As)
Soli
S.
M.S.
T.
B.
A - bra-hæ,Quam o-lim Abra-hæ promi-si- sti et se-mi-ni e - jus.
A - bra-hæ.
- si - sti,
Quam
- mi-si - sti,
Vl.
Vla.
Vc.
mf

Nº 5. Agnus Dei



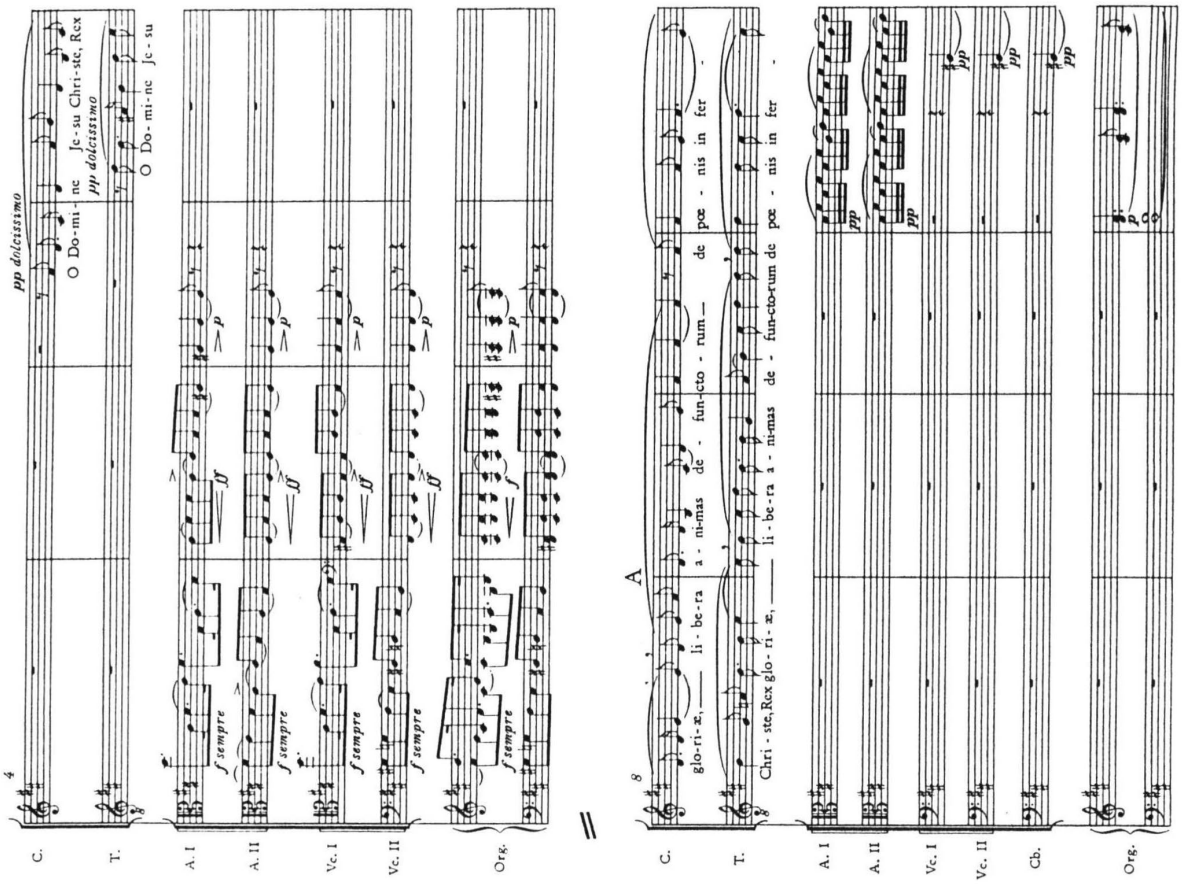


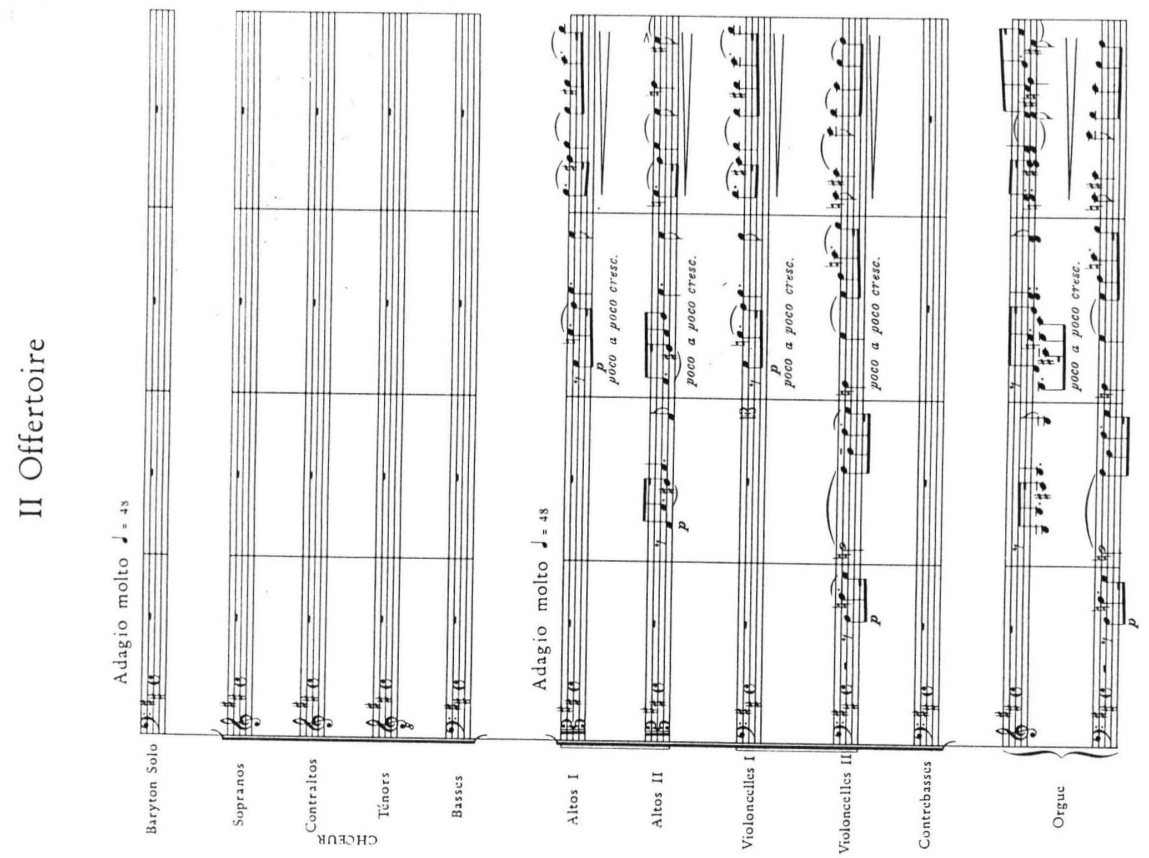

30
Fl.
Cl. (C)
Soli
S.
M.S.
De - i, A - gnus De - i, qui tol-lis pec-ca-ta
De - i, A - gnus De - i, qui tol-lis pec-ca-ta
Vla.
Vc.
mun - di, do - na, do - na e - is, do - na e - is
mun - di, do - na, do - na e - is, do - na e - is

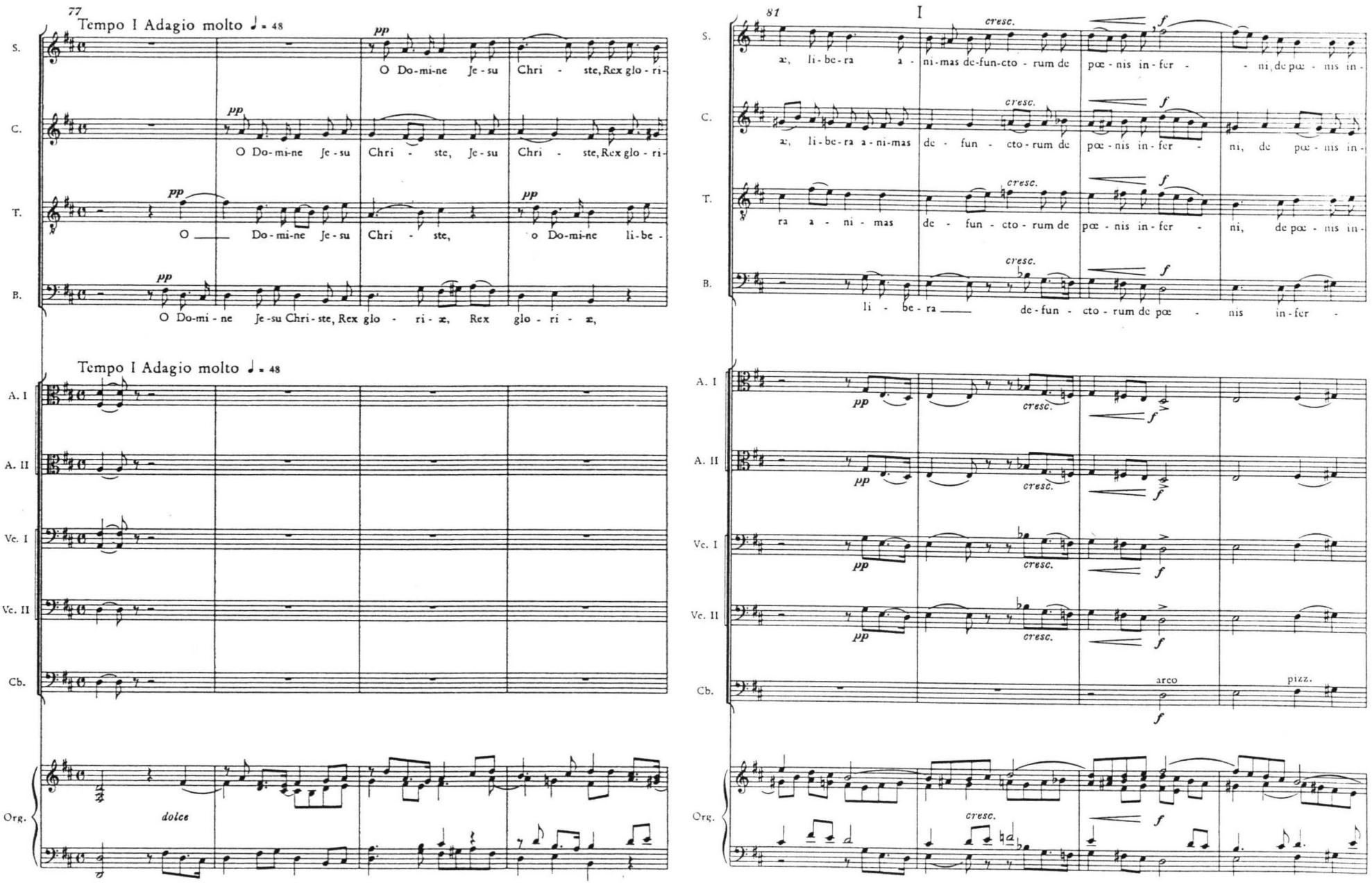

40
Fl.
Ob.
Cl. (C)
Fg.
(F)
Cor. (C)
Soli
S.
M.S.
re-qui-em,
re-qui-em,
Coro
S.
A.
T.
B.
do - na do - na e-is, do - na e - is re-quiem;
do - na do - na e-is, do - na e - is re-quiem;
do - na do - na e - is re-qui-em, do-na
do - na e - is re-qui-em, do-na
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.

Concepţia armonică postromantică a **Requiemului** de Fauré împrumută fragmentelor polifonice baroce o culoare şi o putere expresivă specifică:

Ex. 4 Fauré : Requiem (două fragmente) – polifonie imitativă






77
Tempo I Adagio molto ♩ = 48
S.
C.
T.
B.
pp
O Do-mi-ne Je-su Chri - ste, Rex glo - ri-
O Do-mi-ne Je-su Chri - ste, Je-su Chri - ste, Rex glo - ri-
O ___ Do-mi-ne Je-su Chri - ste,
o Do-mi-ne li-be -
O Do-mi - ne Je-su Chri-ste, Rex glo - ri - æ, Rex glo - ri - æ,
Tempo I Adagio molto ♩ = 48
A. I
A. II
Ve. I
Ve. II
Cb.
Org.
dolce
81
I
cresc.
f
æ, li-be-ra a - ni-mas de-fun-cto - rum de pœ - nis in-fer - - ni, de pœ - nis in-
æ, li-be-ra a-ni-mas de - fun - cto-rum de pœ-nis in-fer - ni, de pœ - nis in-
ra a - ni - mas de - fun - cto - rum de pœ - nis in-fer - ni, de pœ - nis in-
li - be-ra ___ de-fun - cto - rum de pœ - nis in-fer -
arco
pizz.

Dintre maeştrii romantismului, în special Bruckner s-a legat de muzica religioasă şi totodată de tradiţiile muzicii baroce. Fac dovada acestei afirmaţii lucrările lui pentru orgă, misele, **Te Deum**-ul, şi chiar unele fragmente ale simfoniilor sale.

Citǎm un fragment din **Te Deum**-ul lui Bruckner:

Ex. 5 Bruckner : Te Deum - fugă

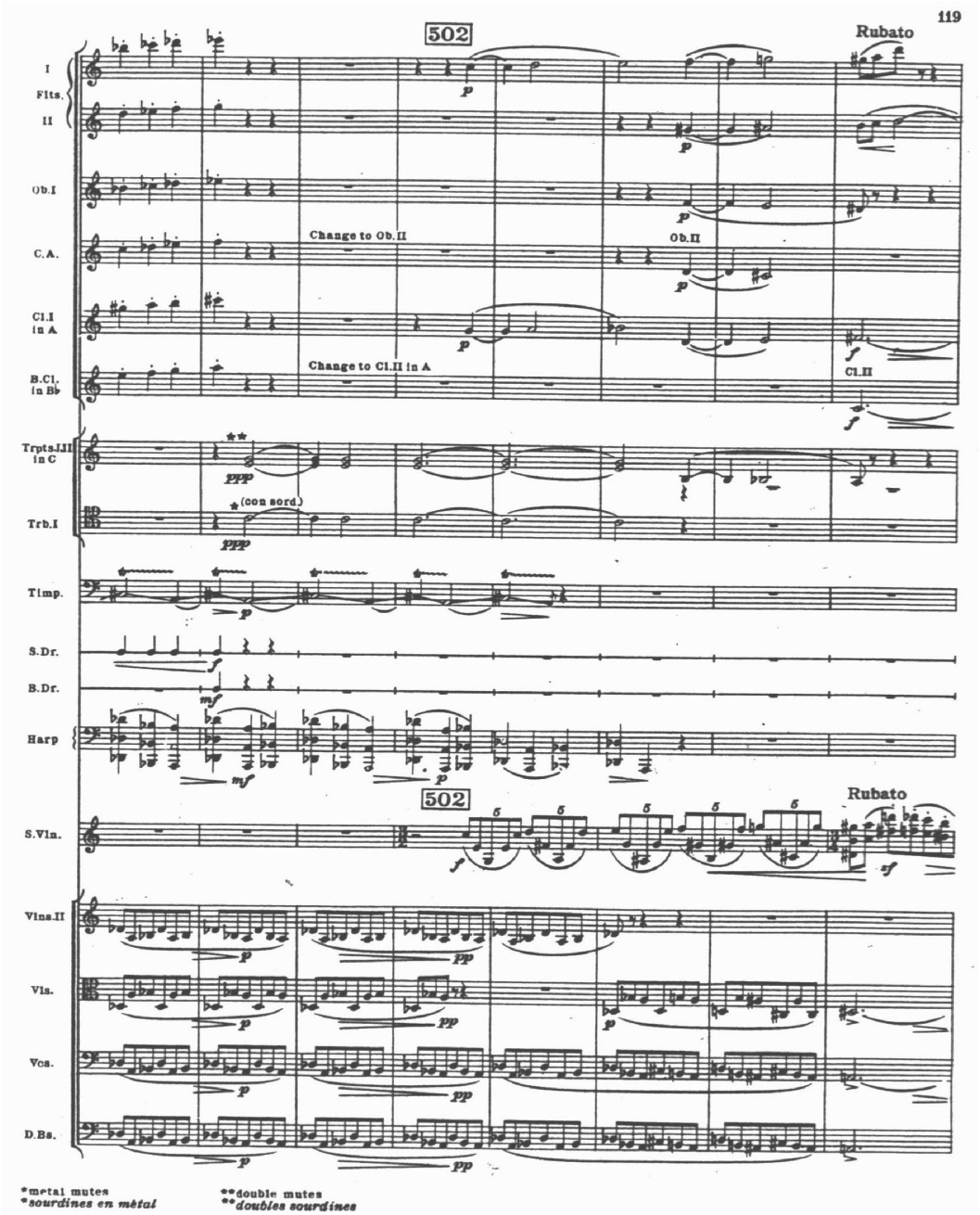
Lecţia nr. 5

Polimetria simultană, succesivă

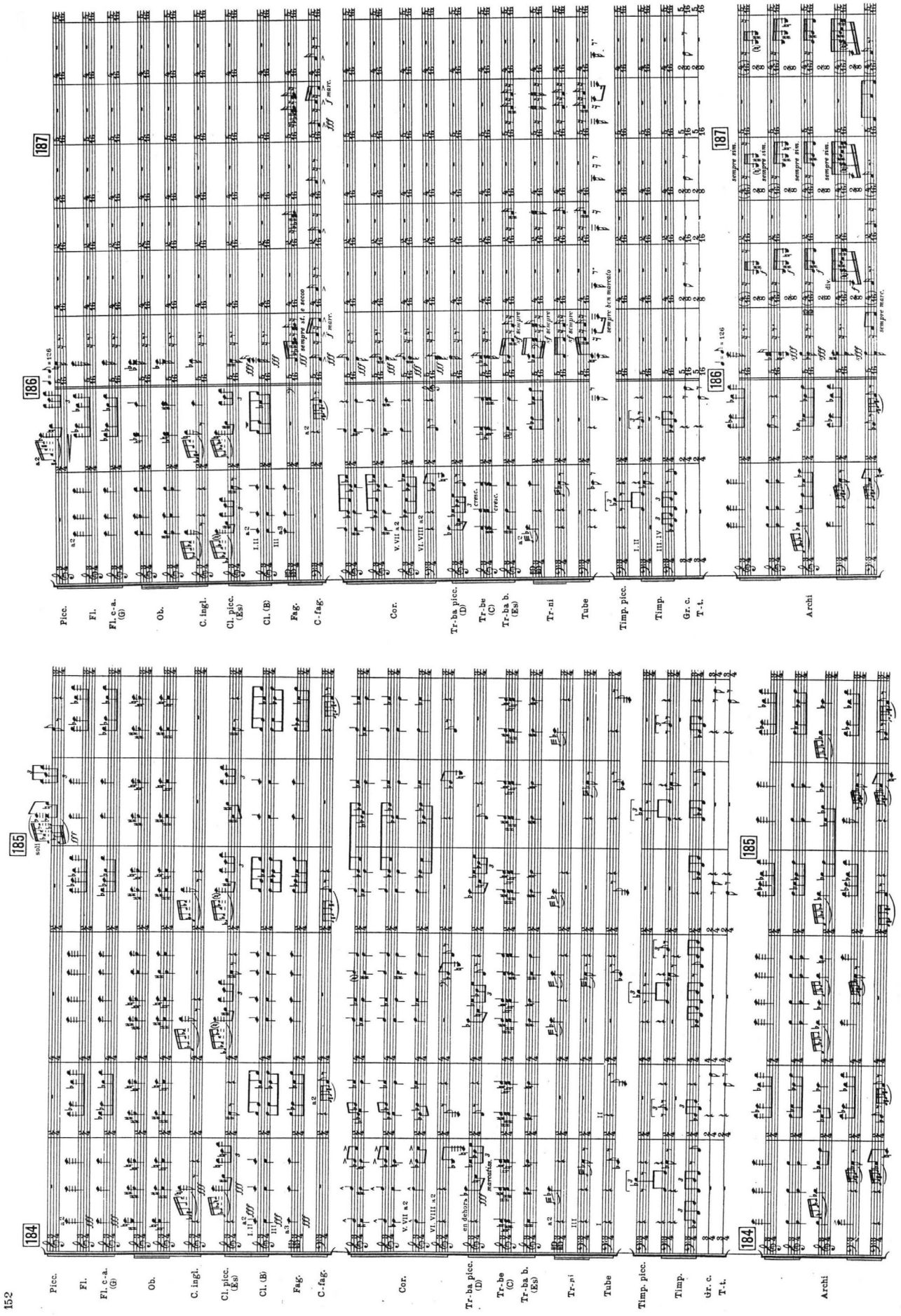
Muzica secolului XX subliniază primordialitatea ritmului în faţa melodiei şi a armoniei. Noile posibilităţi sunt aduse de ritmica devenită tot mai interesantă şi mai complicată. Folclorul dă un impuls hotărâtor polimetriei şi poliritmiei. Polimetria este prezentă şi în muzica veche; un exemplu timpuriu al ei îl constituie HEMIOLA, formula metrică ce unifică într-o singură pulsaţie augmentată de trei, două metruri de pulsaţie ternară.

Hemiola :

Ex. 1 Bartók : Concertul pentru vioară şi orchestră nr. 2 – hemiolă simultană

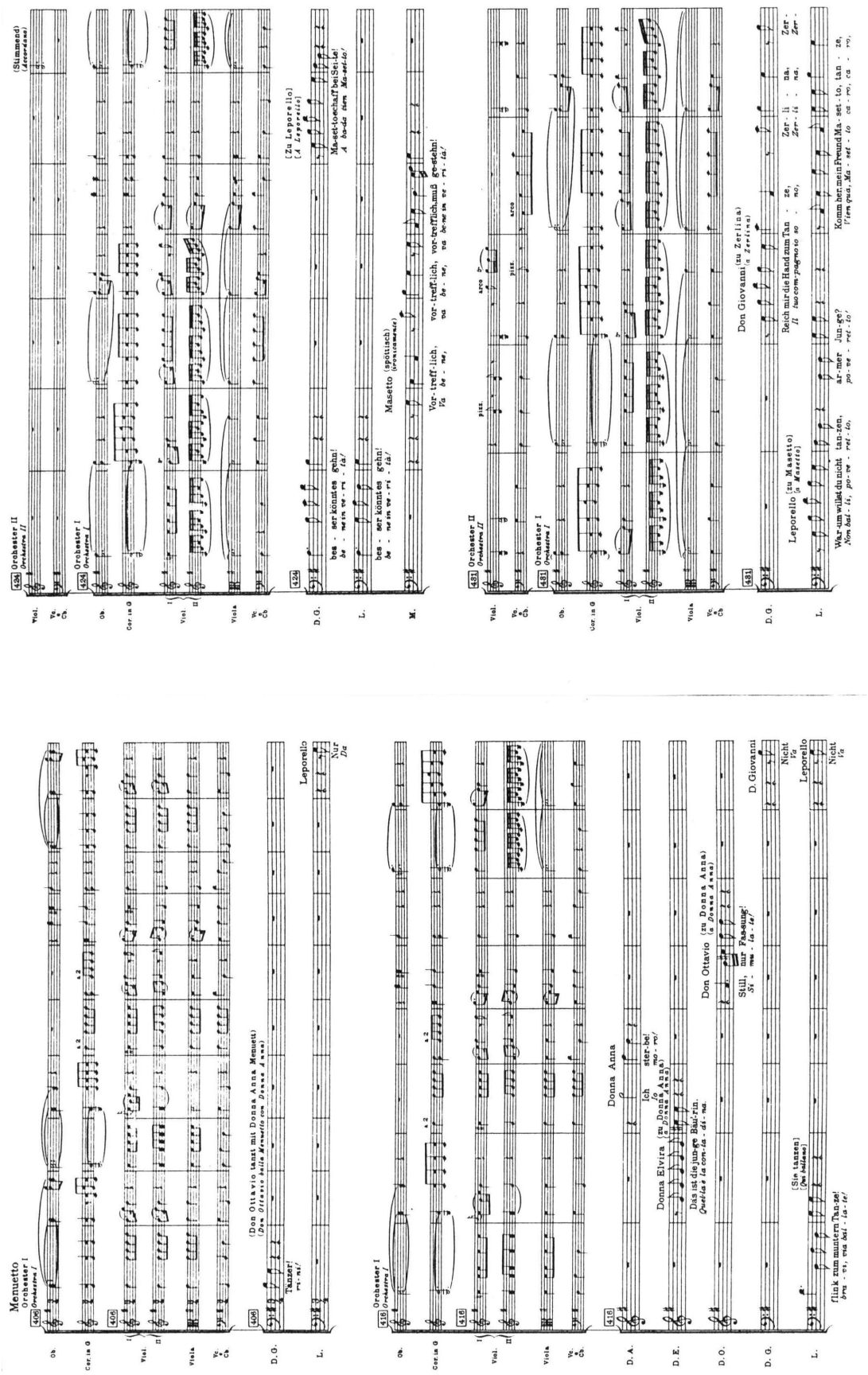


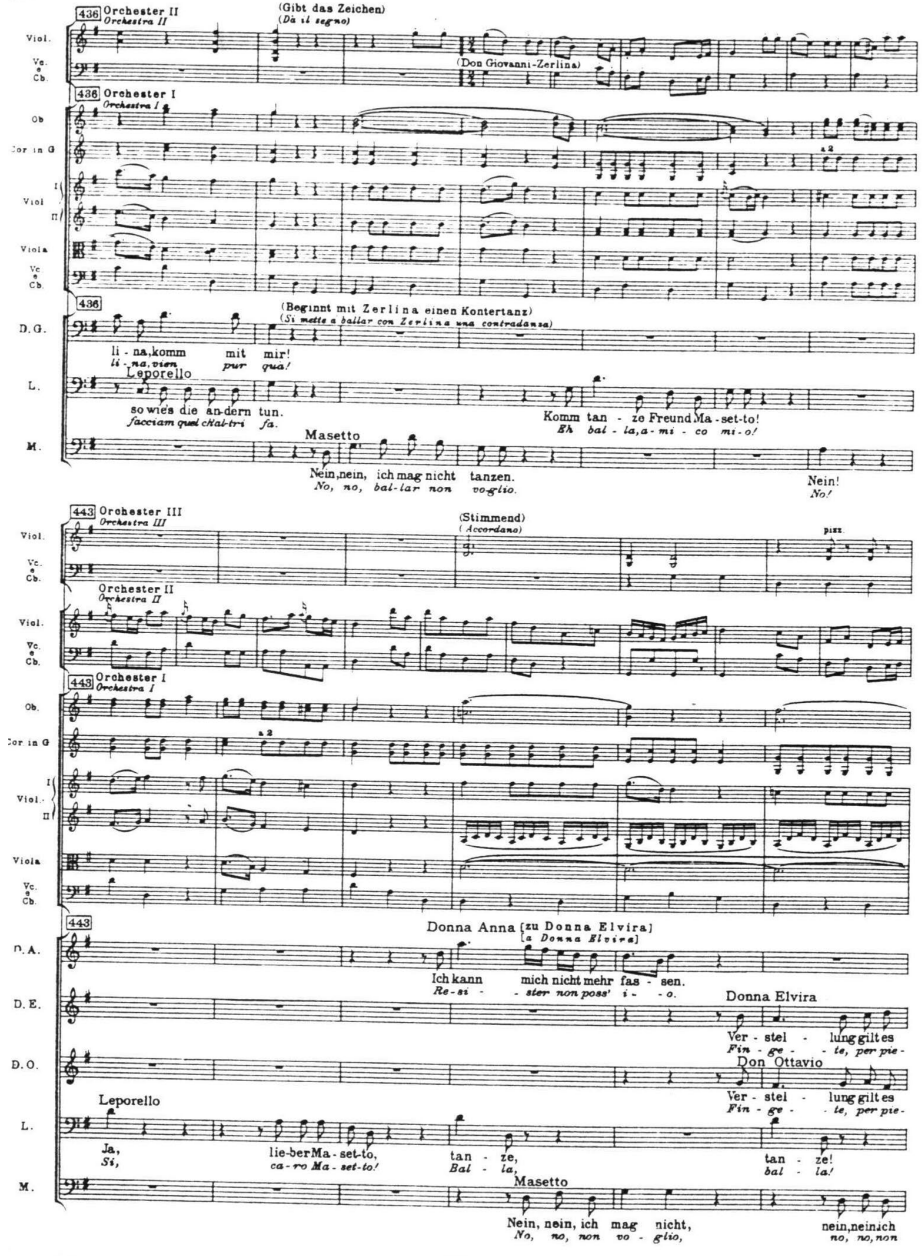
Ex. 2 Strawinsky : Le Sacre du Printemps – polimetrie simultană

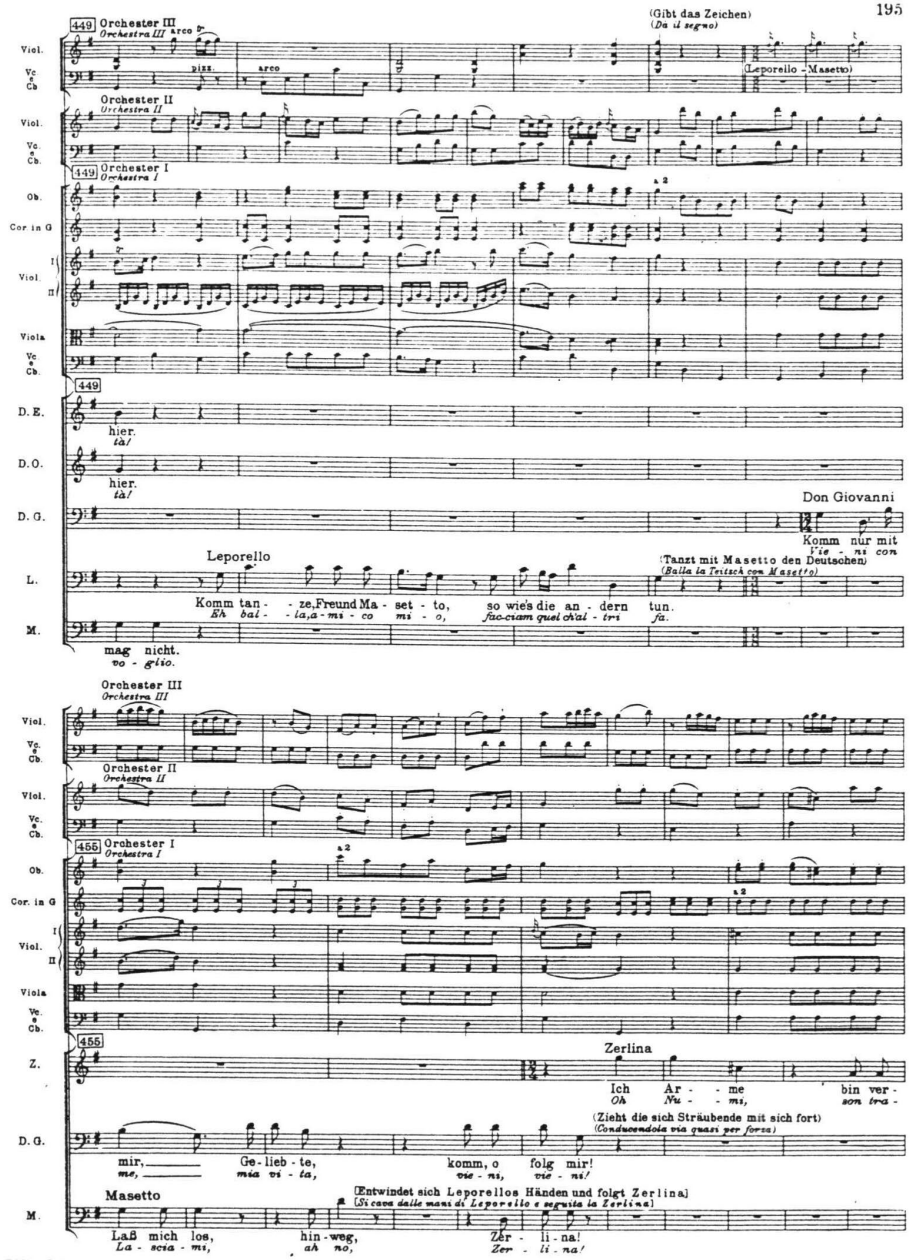


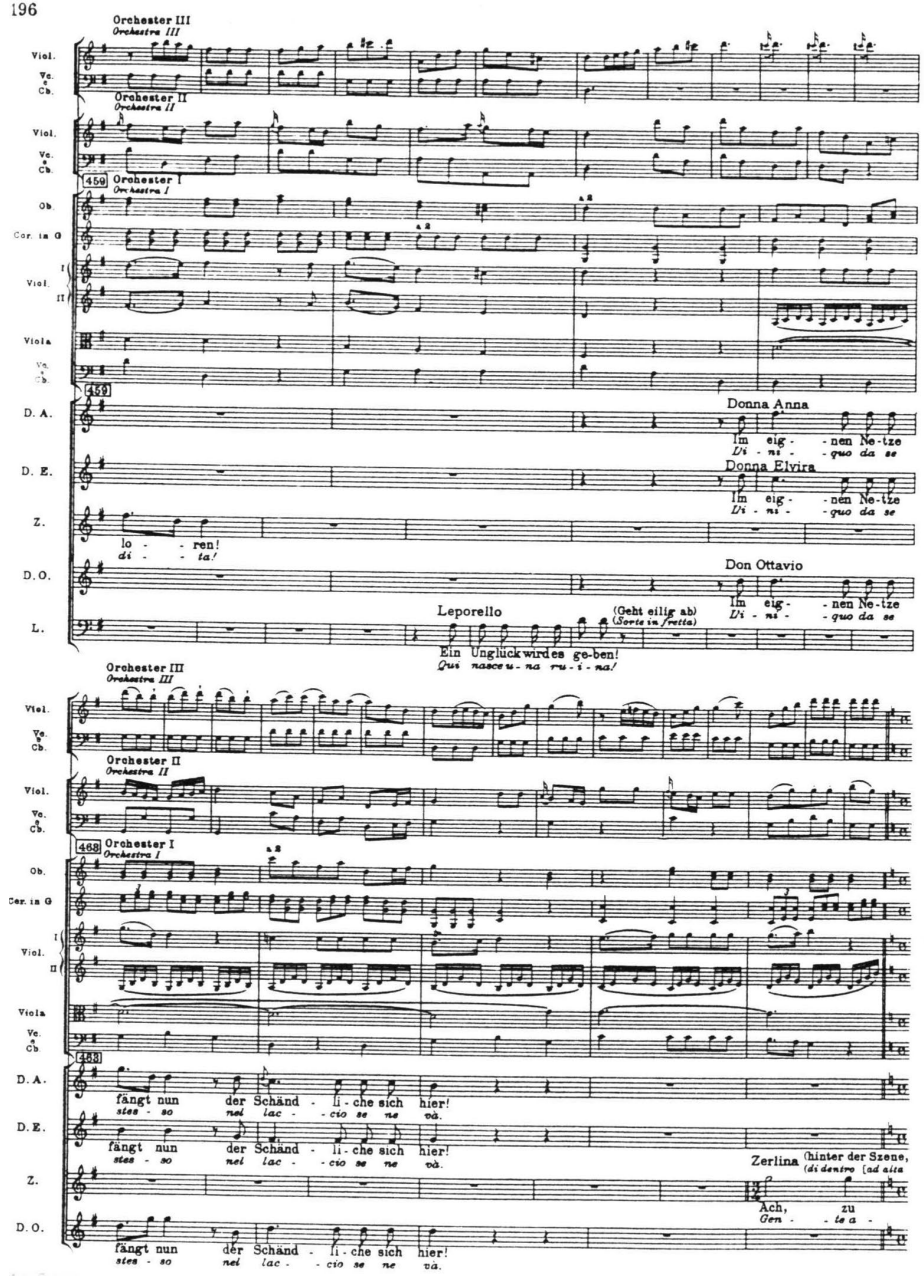
În opera **Don Giovanni** de Mozart participanţii la sărbătoarea aristocratică sunt amuzaţi de trei orchestre. Se suprapun aici trei tipuri de metruri: este una dintre cele mai complexe apariţii timpurii ale polimetriei.

Ex. 2 Mozart : Don Giovanni, actul I, finalul (exemplu din partitură)



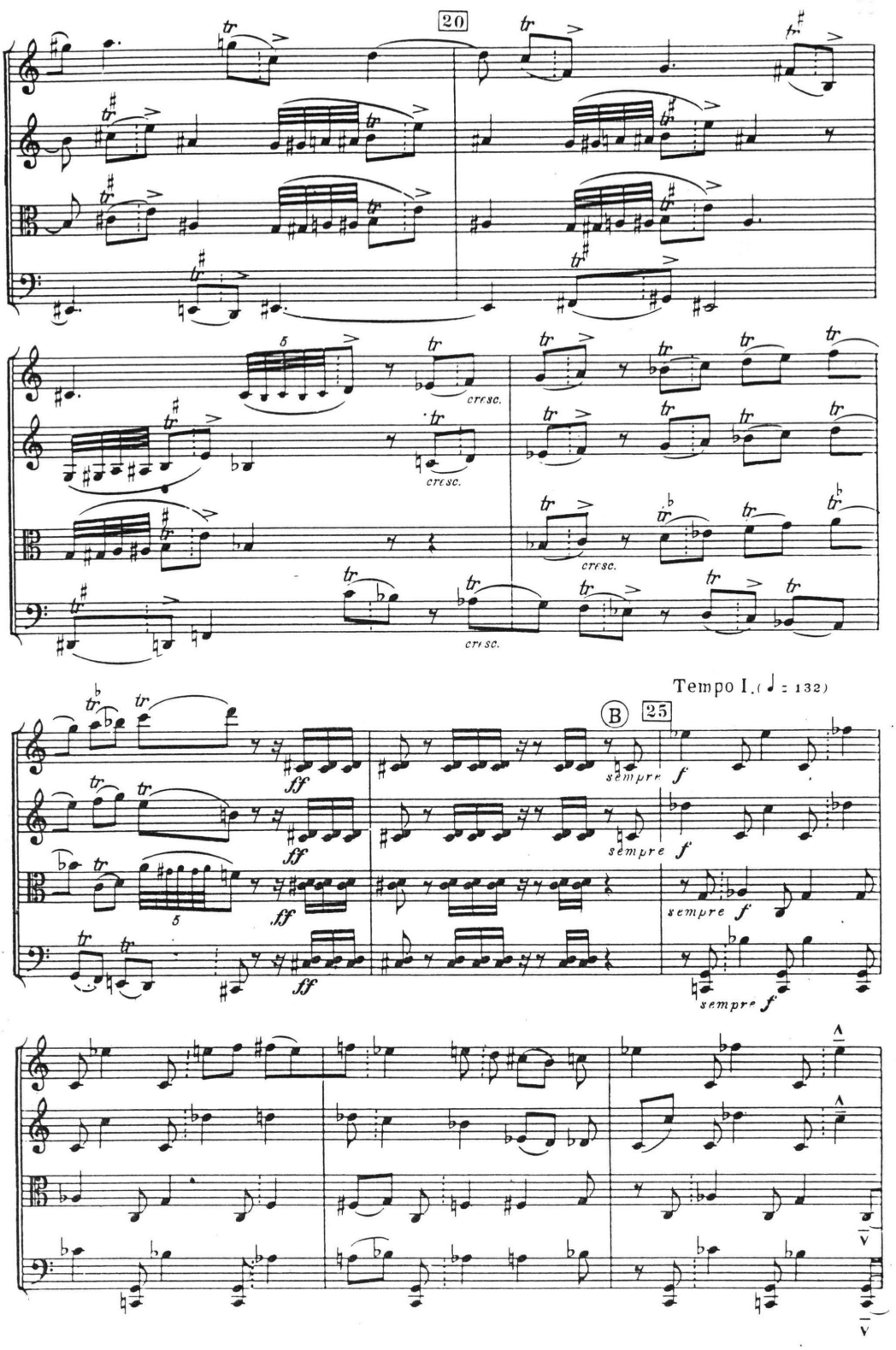

436 Orchester II
Orchestra II
(Gibt das Zeichen)
(Da il segno)
(Don Giovanni-Zerlina)
436 Orchester I
Orchestra I
(Beginnt mit Zerlina einen Kontertanz)
(Si mette a ballar con Zerlina una contradanza)
li - na, komm mit mir!
li - na, vien pur qua!
Leporello
so wie's die an-dern tun.
facciam quel ch'al-tri fa.
Komm tan - ze Freund Ma - set-to!
Ba bal - la, a - mi - co mi - o!
Masetto
Nein, nein, ich mag nicht tanzen.
No, no, bal-lar non vo-glio.
Nein!
No!
443 Orchester III
Orchestra III
(Stimmend)
(Accordano)
Orchester II
Orchestra II
443 Orchester I
Orchestra I
Donna Anna [zu Donna Elvira]
[a Donna Elvira]
Ich kann mich nicht mehr fas - sen.
Re - si - ster non poss' i - o.
Donna Elvira
Ver - stel - lung gilt es
Fin - ge - te, per pie -
Don Ottavio
Ver - stel - lung gilt es
Fin - ge - te, per pie -
Leporello
Ja, lie-ber Ma - set-to,
Si, ca-ro Ma - set-to!
tan - ze,
Bal - la,
tan - ze!
bal - la!
Masetto
Nein, nein, ich mag nicht,
No, no, non vo - glio,
nein, nein ich
no, no, non


449 Orchester III
Orchestra III
(Gibt das Zeichen)
(Da il segno)
(Leporello - Masetto)
Orchester II
Orchestra II
449 Orchester I
Orchestra I
hier.
là!
hier.
là!
Don Giovanni
Komm nur mit
Vie - ni con
Leporello
(Tanzt mit Masetto den Deutschen)
(Balla la Teitsch con Masetto)
Komm tan - - ze, Freund Ma - set - to, so wie's die an - dern tun.
Ba bal - - la, a - mi - co mi - o, fac-ciam quel ch'al - tri fa.
mag nicht.
vo - glio.
Orchester III
Orchestra III
Orchester II
Orchestra II
455 Orchester I
Orchestra I
455
Zerlina
Ich Ar - me bin ver -
Oh Nu - - mi, son tra -
(Zieht die sich Sträubende mit sich fort)
(Conducendola via quasi per forza)
mir, Ge-lieb - te, komm, o folg mir!
me, mia vi - ta, vie - ni, vie - ni!
Masetto
(Entwindet sich Leporellos Händen und folgt Zerlina)
(Si cava dalle mani di Leporello e segusta la Zerlina)
Laß mich los, hin-weg, Zer - li - na!
La - scia - mi, ah no, Zer - li - na!

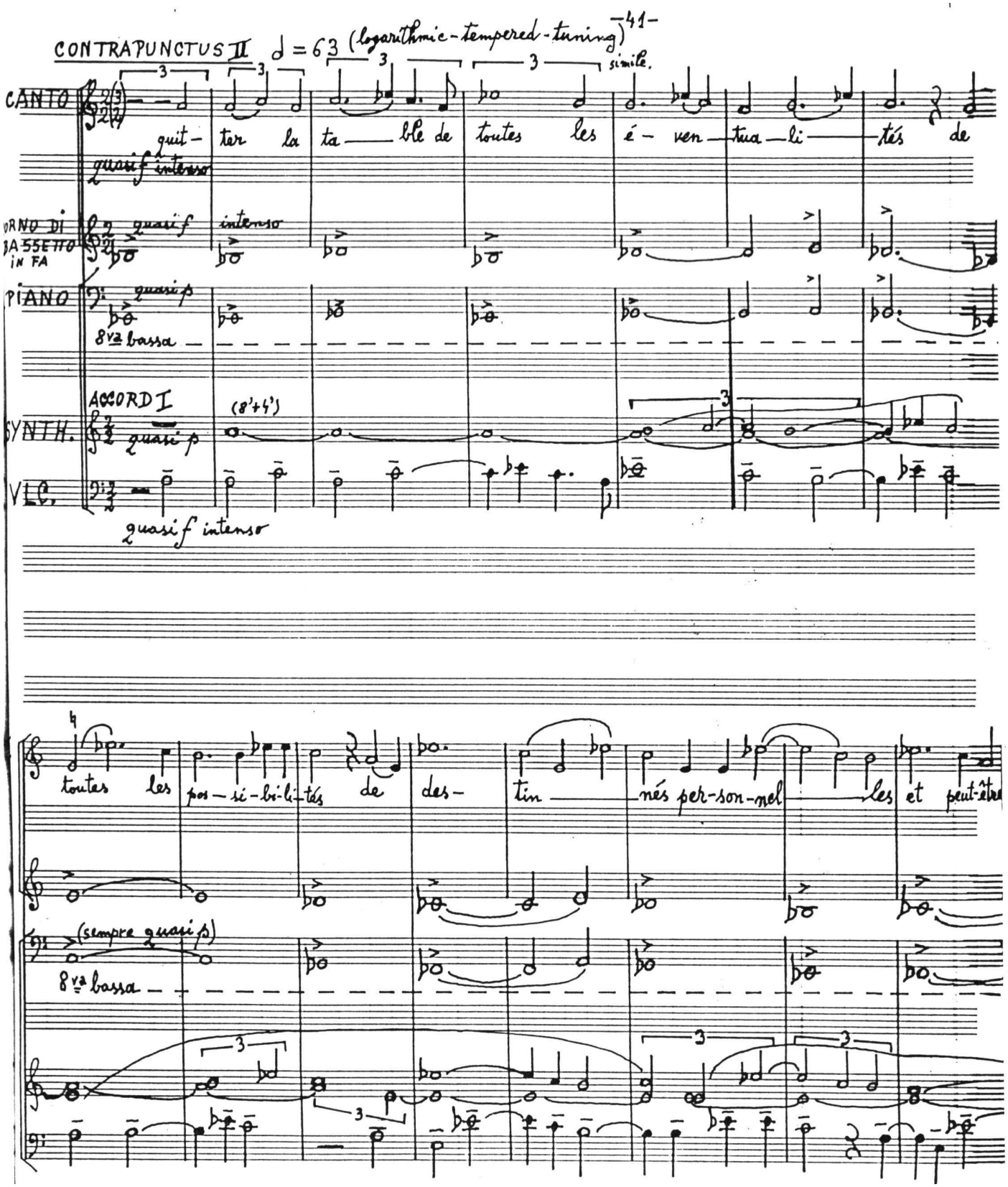

Orchester III
Orchestra III
Viol.
Vc.
Cb.
Orchester II
Orchestra II
Viol.
Vc.
Cb.
459 Orchester I
Orchestra I
Ob.
Cor. in G
Viol. I
Viol. II
Viola
Vc.
Cb.
459
D. A.
D. E.
Z.
D. O.
L.
Donna Anna
Im eig - nen Ne-tze
L'i - ni - quo da se
Donna Elvira
Im eig - nen Ne-tze
L'i - ni - quo da se
lo - ren!
di - ta!
Don Ottavio
Im eig - nen Ne-tze
L'i - ni - quo da se
Leporello
(Geht eilig ab)
(Sorte in fretta)
Ein Unglück wird es ge-ben!
Qua nasce u - na ru - i - na!
Orchester III
Orchestra III
Viol.
Vc.
Cb.
Orchester II
Orchestra II
Viol.
Vc.
Cb.
468 Orchester I
Orchestra I
Ob.
Cor. in G
Viol. I
Viol. II
Viola
Vc.
Cb.
488
D. A.
D. E.
Z.
D. O.
fängt nun der Schänd - li - che sich hier!
stes - so nel lac - - cio se ne và.
fängt nun der Schänd - li - che sich hier!
stes - so nel lac - - cio se ne và.
Zerlina (hinter der Szene,
(di dentro [ad alta
Ach, zu
Gen - - te a -
fängt nun der Schänd - li - che sich hier!
stes - so nel lac - - cio se ne và.

Polimetria, ca una dintre specificităţile gândirii muzicale este caracteristică cu adevărat muzicii secolului XX. Devine generală utilizarea măsurilor alternative, aceasta fiind polimetrie succesivă. Ea devine fenomen contrapunctic atunci când două sau mai multe planuri sonore se suprapun în diverse metruri:

Ex. 3 a) B. Bartók : Cvartetul nr. 5, partea I

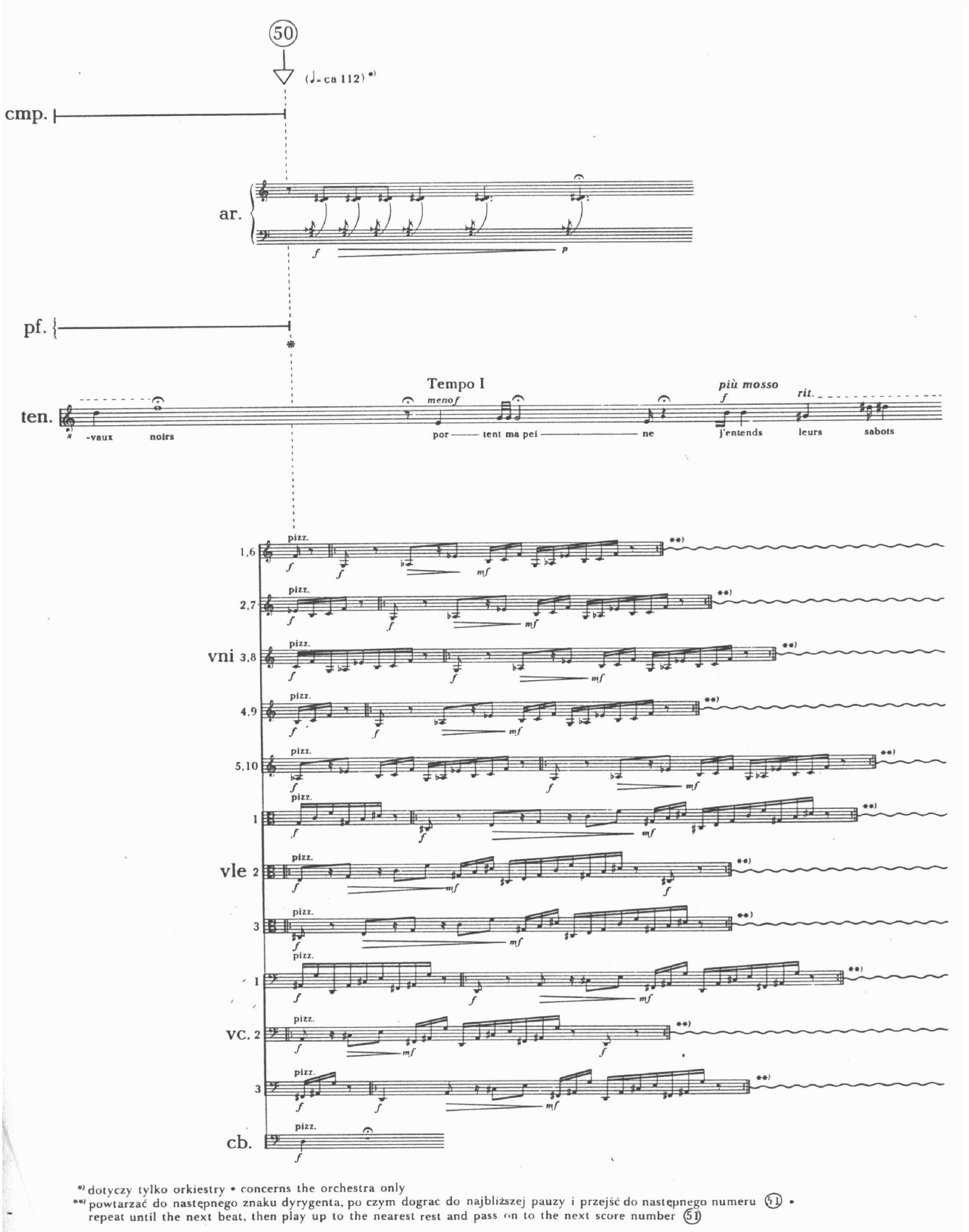


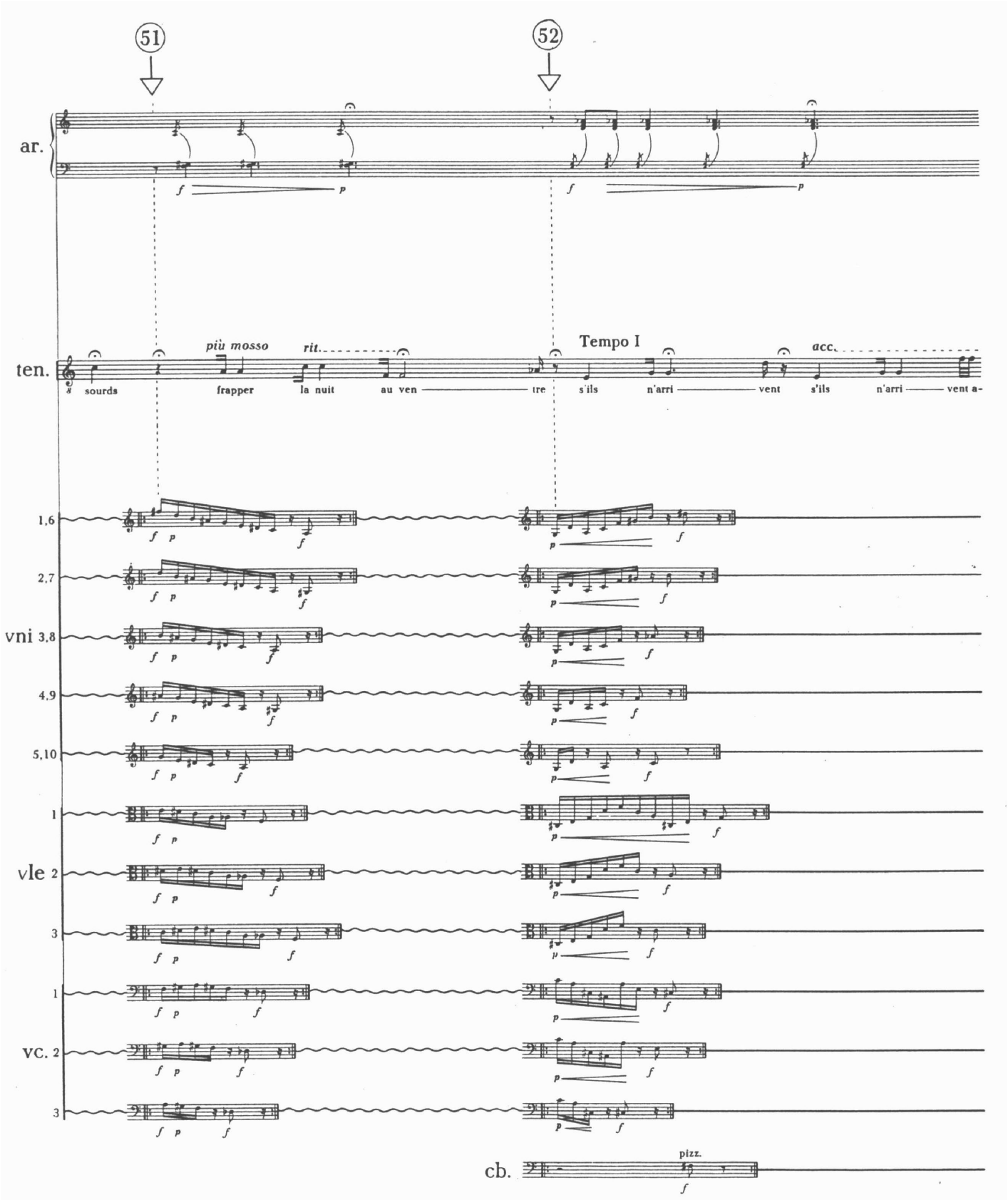
Ex. 3 b) A. Stroe : „L'enfant et le diable”, monodramă



De formă complexă vorbim atunci când şi în cadrul planurilor sonore polimetrice suprapuse se utilizează unităţi metrice alternative:

Ex. 4 Lutosławski : Paroles tissées pentru tenor, corzi, harpă, pian şi percuţie



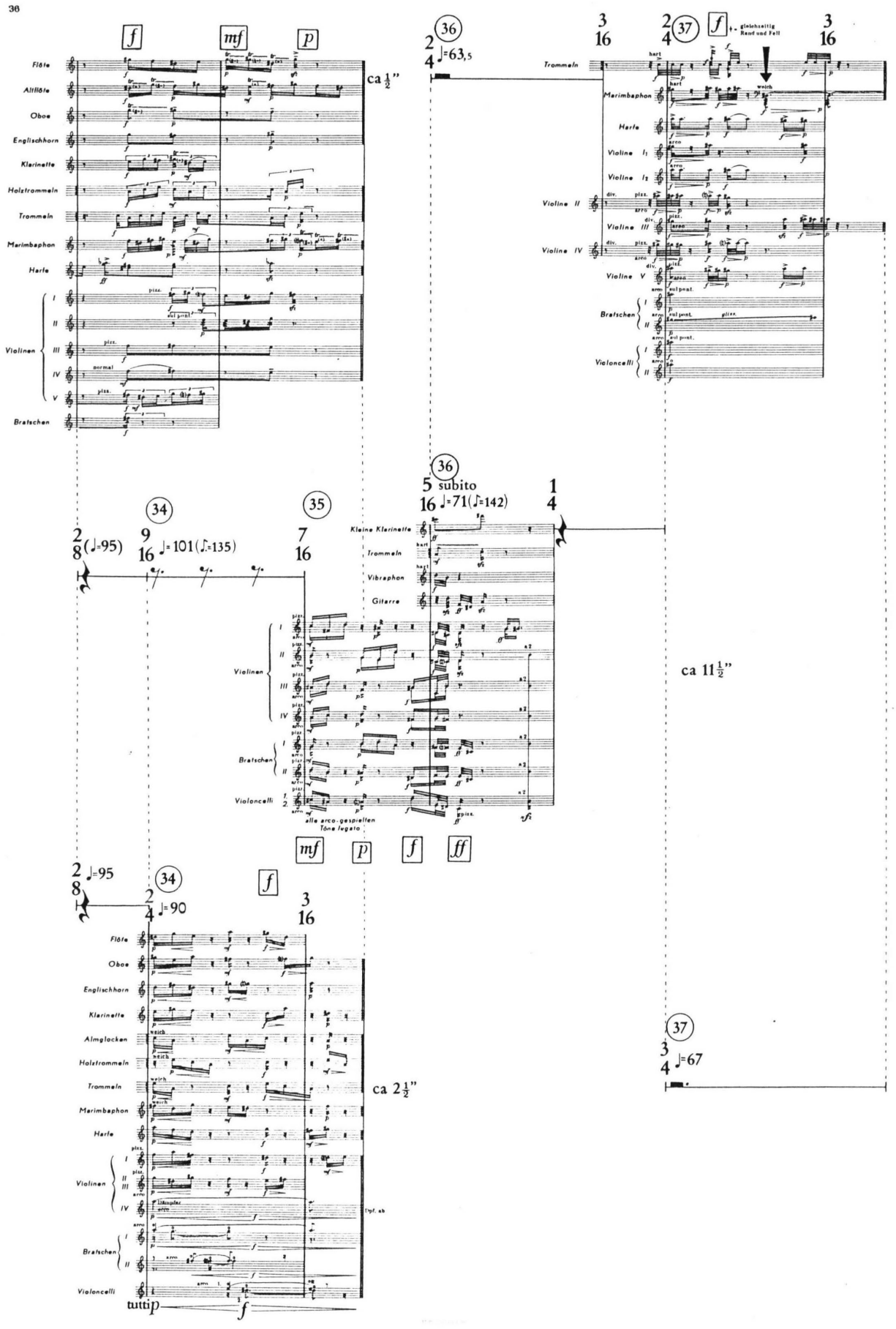


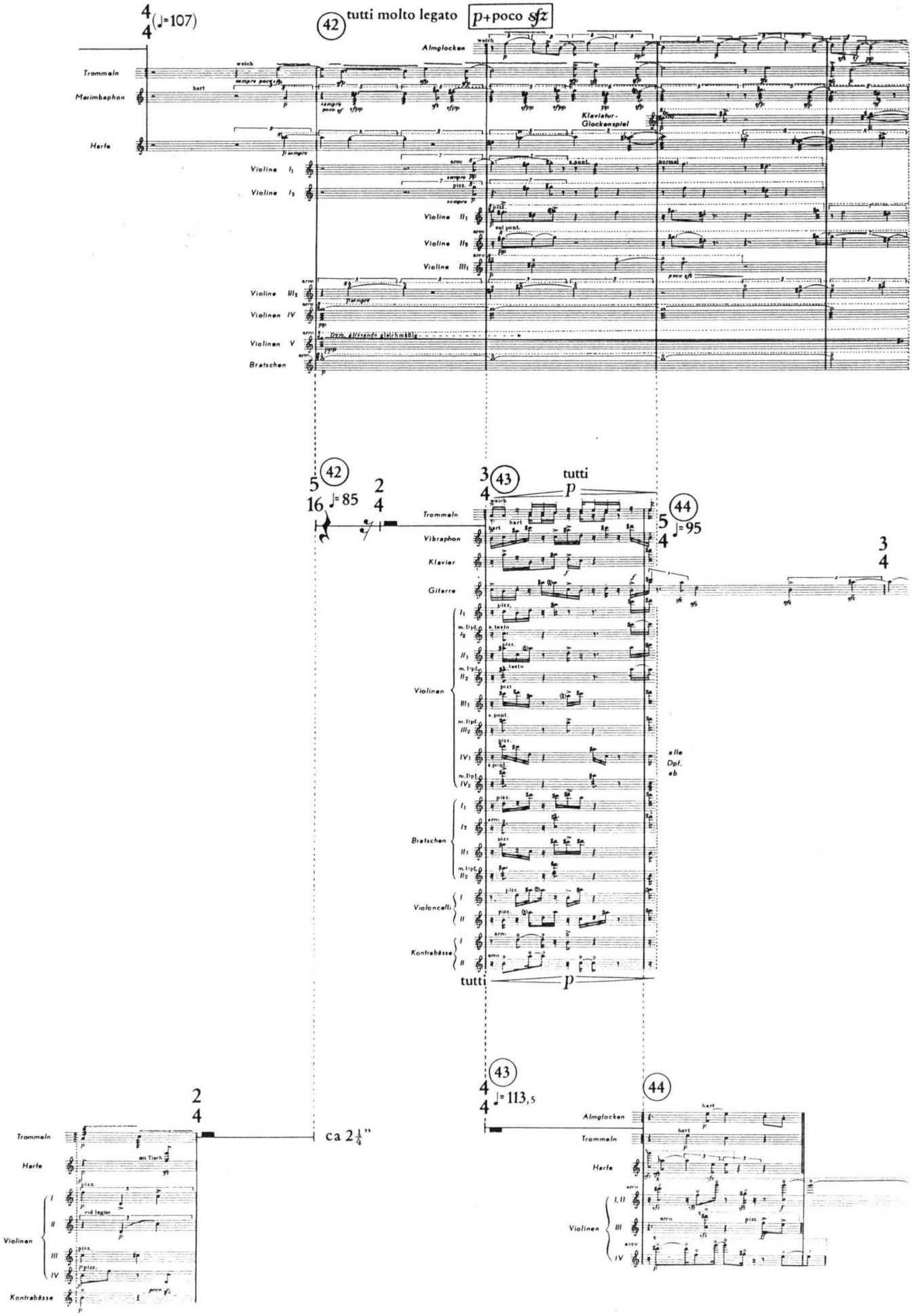
OBS. Interpretarea lucrării este înlesnită de către compozitor – precum arată şi exemplele anterioare – prin faptul că notează separat accentele metrice alternative în cadrul întregului bloc sonor.

Polimetria devine generală în lucrările caracteristice ale celei de a doua părţi a secolului XX:

Ex. 5 Stockhausen : Gruppen für drei Orchester

3/8




(♩=107)
42
tutti molto legato
p+poco sfz
Almglocken
Trommeln
Marimbaphon
Harfe
Klavier-Glockenspiel
Violine I1
Violine I2
Violine II1
Violine II2
Violine III1
Violine III2
Violinen IV
Violinen V
Bratschen
42
♩= 85
43
tutti
p
Trommeln
Vibraphon
Klavier
Gitarre
44
♩= 95
Violinen
Bratschen
Violoncelli
Kontrabässe
alle Dpf. ab
tutti
p
43
♩= 113,5
44
Almglocken
Trommeln
Harfe
Violinen
ca 2 1/4 "
Trommeln
Harfe
Violinen
Kontrabässe

Lecţia nr. 6

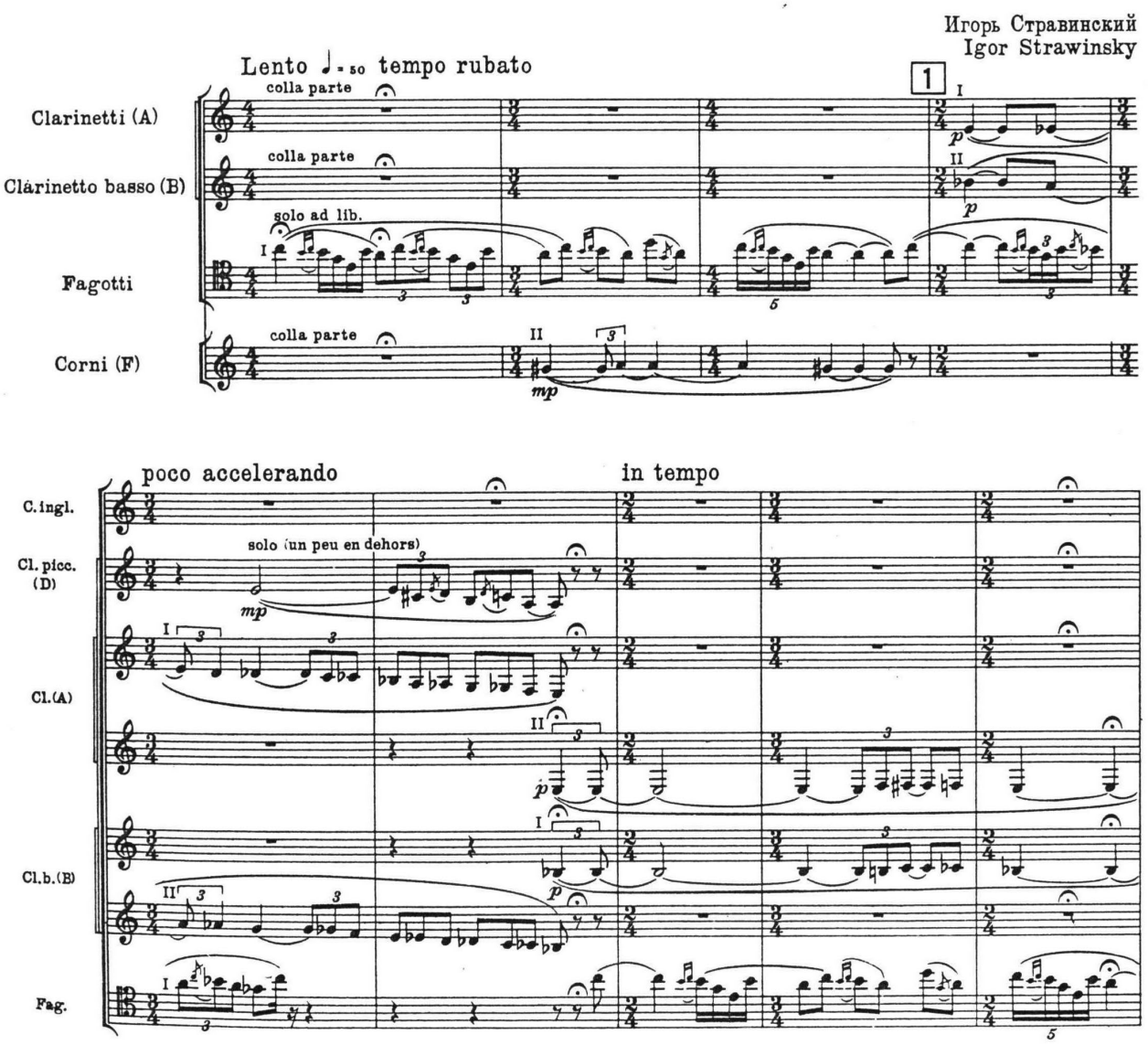
Poliritmia

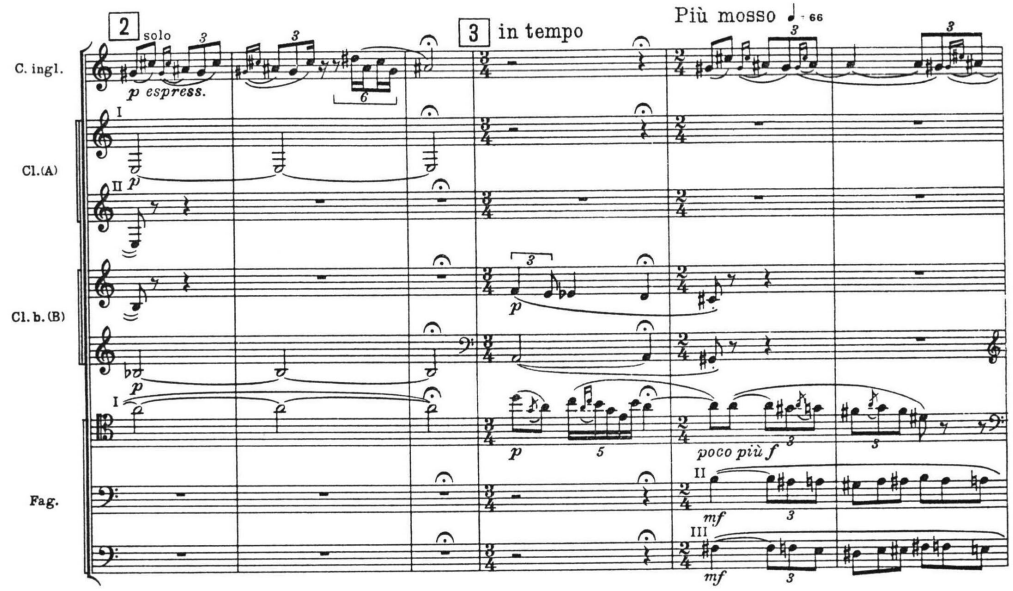
Poliritmia este una dintre determinantele de bază ale folclorismului de la începutul secolului XX: ea primeşte un rol determinant în lucrările lui Stravinsky, Bartók, Prokofiev, Janáček, Gershwin precum şi alţii. Poliritmia constituie şi unul dintre trăsăturile de bază ale muzicii jazz, apărând mai cu seamă în **freejazz.**

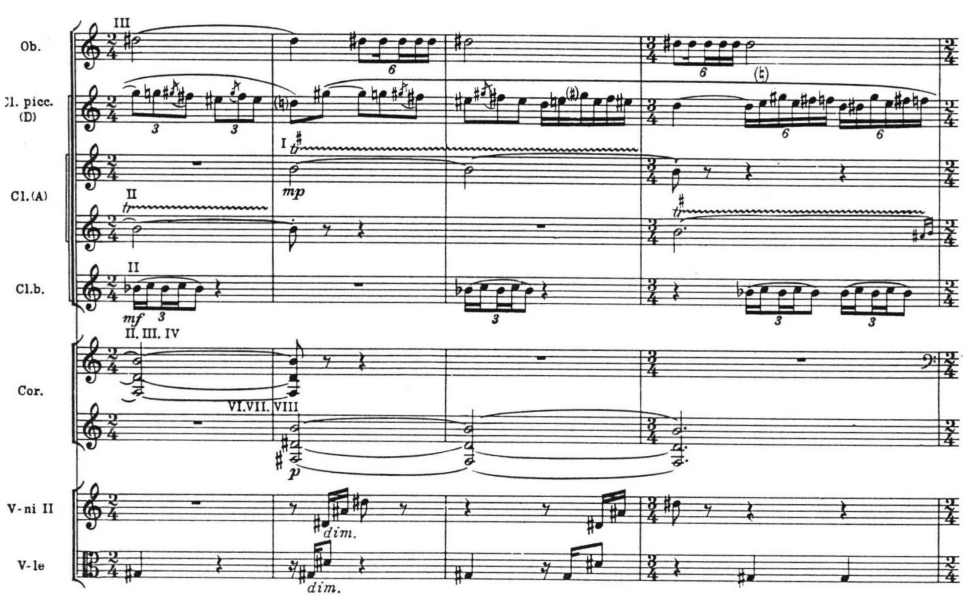
Esenţialul oricărei muzici polifonice îl constituie poliritmia vocilor ce răsună împreună simultan, însă în muzica modernă aceasta creează contraste ritmice ascuţite la extremă. Impulsul folclorului incipient este schimbat treptat cu poliritmia formată matematic (sau dimpotrivă prin improvizaţie liberă!).

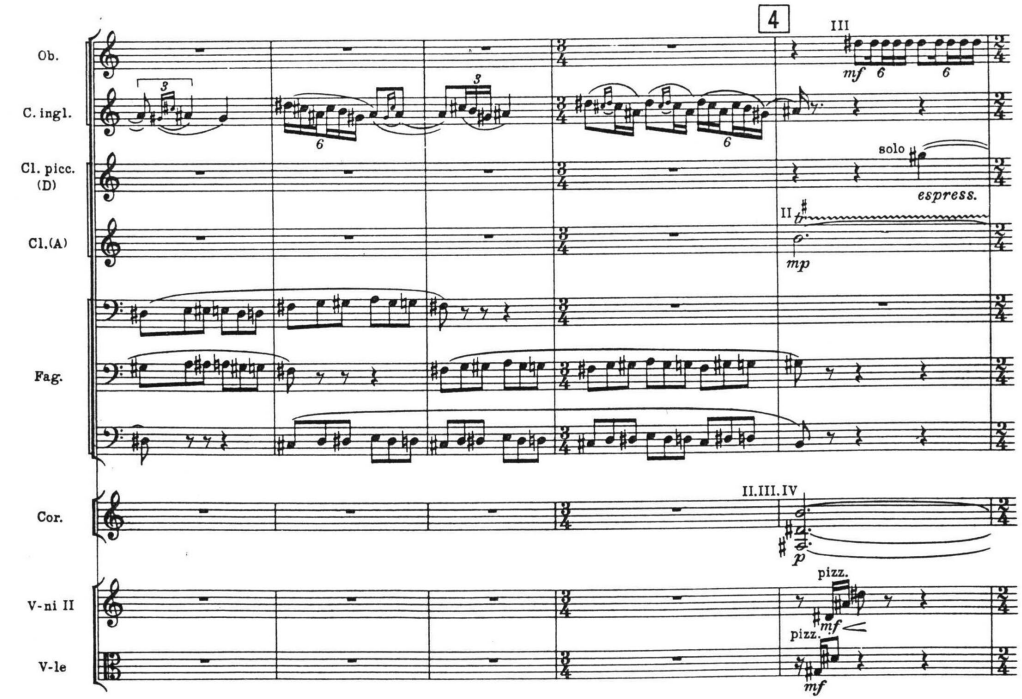
În lucrarea **Le sacre du printemps** de Stravinsky poliritmia joacă un rol de bază:

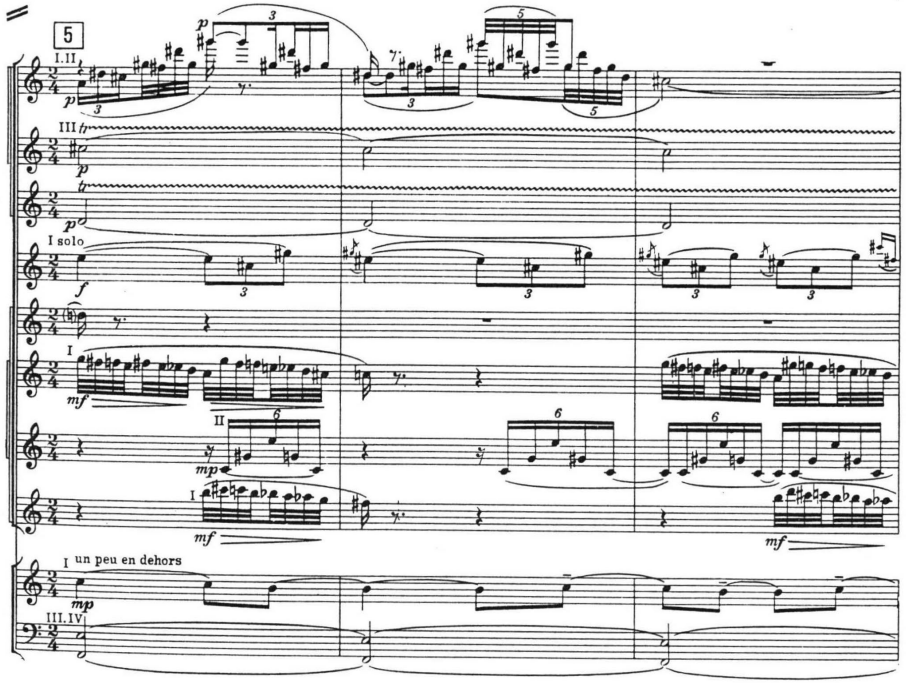
Ex. 1 Stravinsky : Le sacre du printemps, introducere (fragment)




2
solo
p espress.
3
in tempo
Più mosso
C. ingl.
Cl.(A)
Cl. b.(B)
Fag.
poco più f
mf

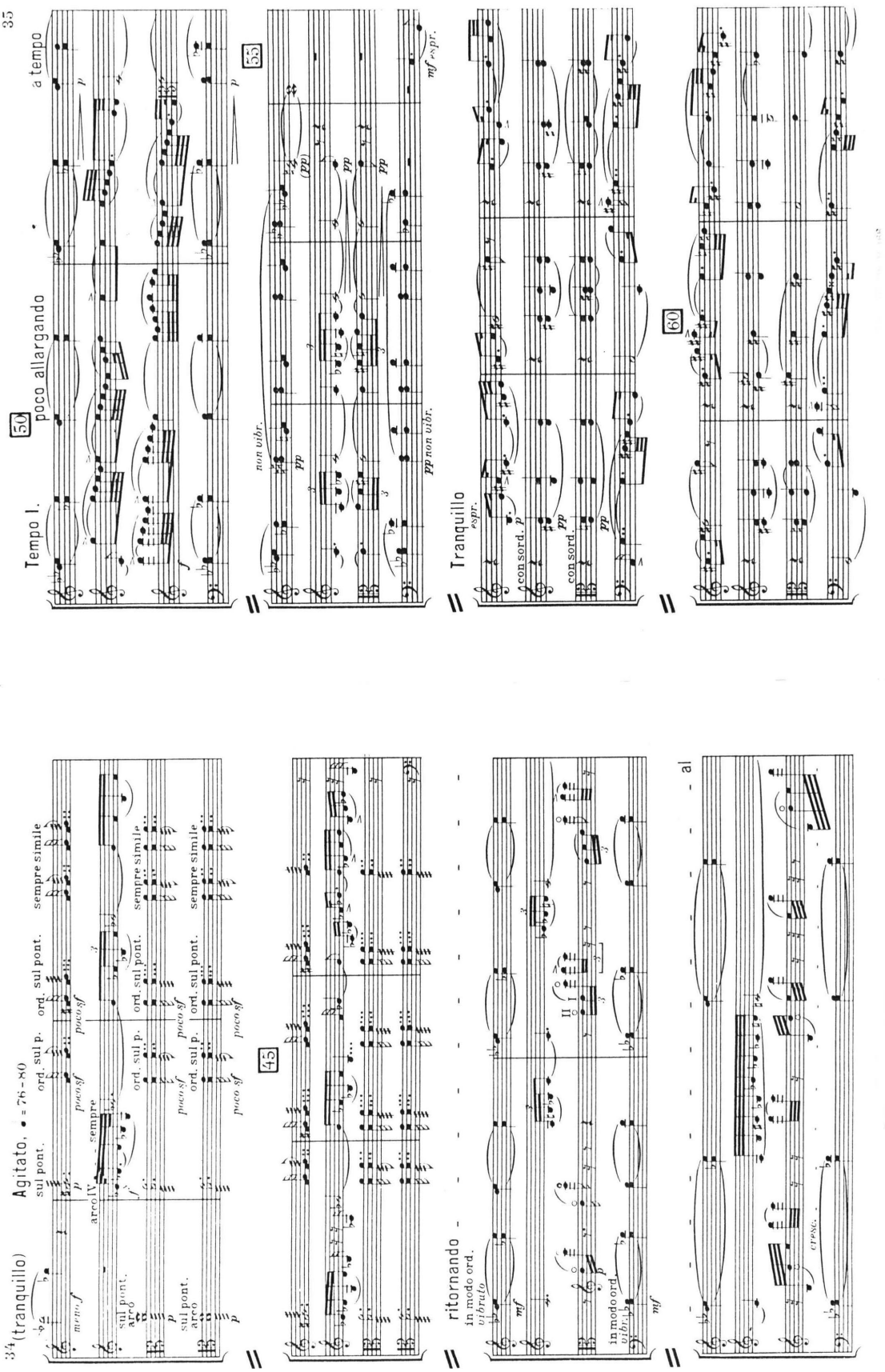

Ob.
Cl. picc. (D)
Cl.(A)
Cl.b.
Cor.
V-ni II
V-le
II. III. IV
VI. VII. VIII
mp
mf
dim.

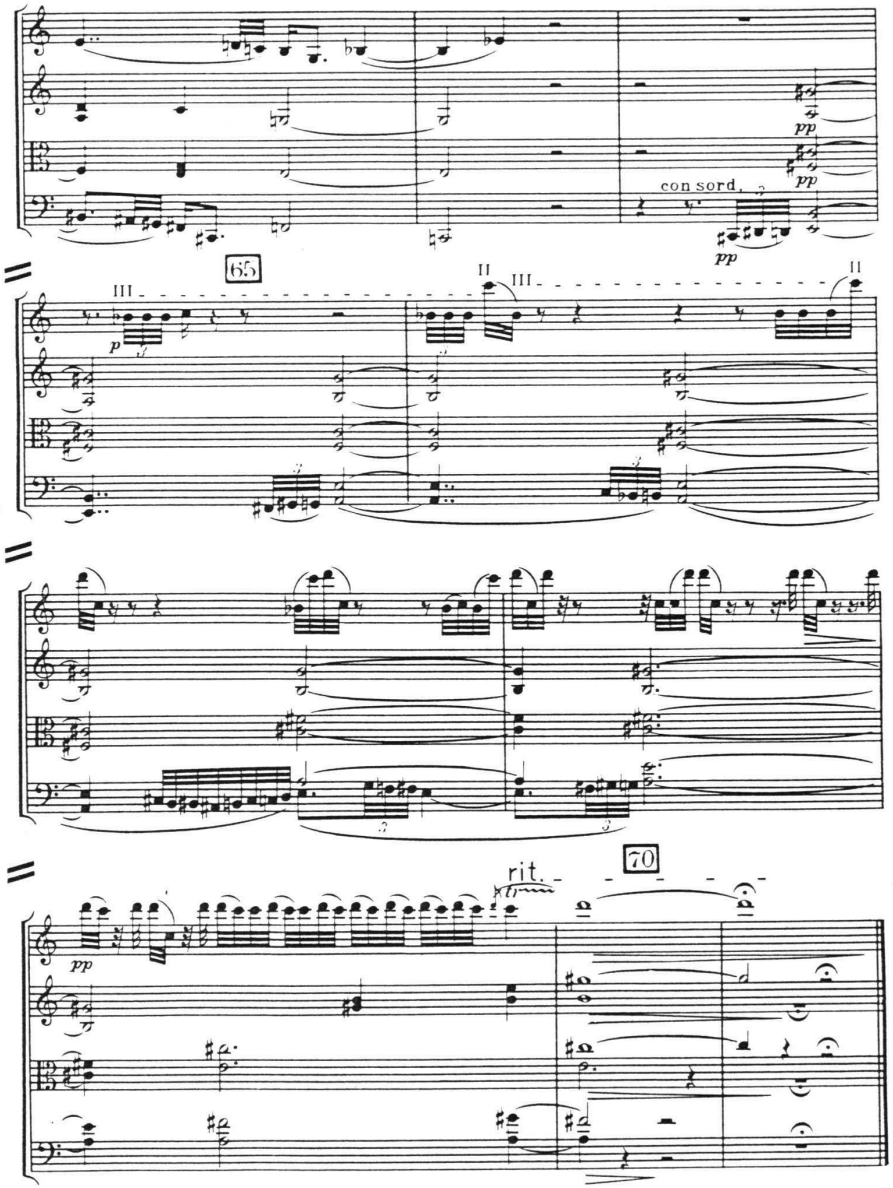

4
Ob.
C. ingl.
Cl. picc. (D)
Cl.(A)
Fag.
Cor.
V-ni II
V-le
solo
espress.
II. III. IV
pizz.
mf
mp


5
Fl.
Fl. c-a. (G)
Ob.
Cl. picc. (D)
Cl.(A)
Cl. b.
Cor.
I solo
un peu en dehors
p
mp
f
mf

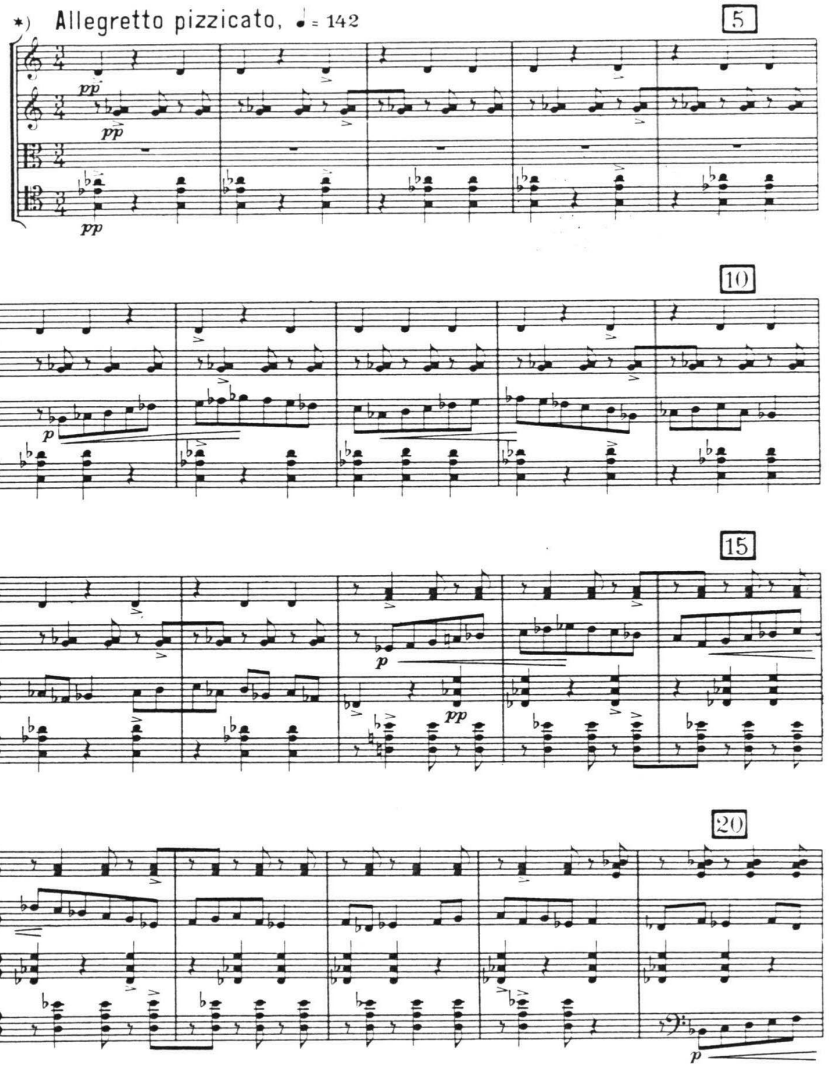
Aspiraţiile poliritmice ale lui Bartók sunt reflectate sintetic printre altele în piesele de pian ale ciclului **Mikrokosmos** şi în cele **6 cvartete de coarde**. Ilustrăm poliritmia bartókiană printr-un exemplu:

Ex. 2 Bartók : Cvartetul nr. 4, partea III.





IV.

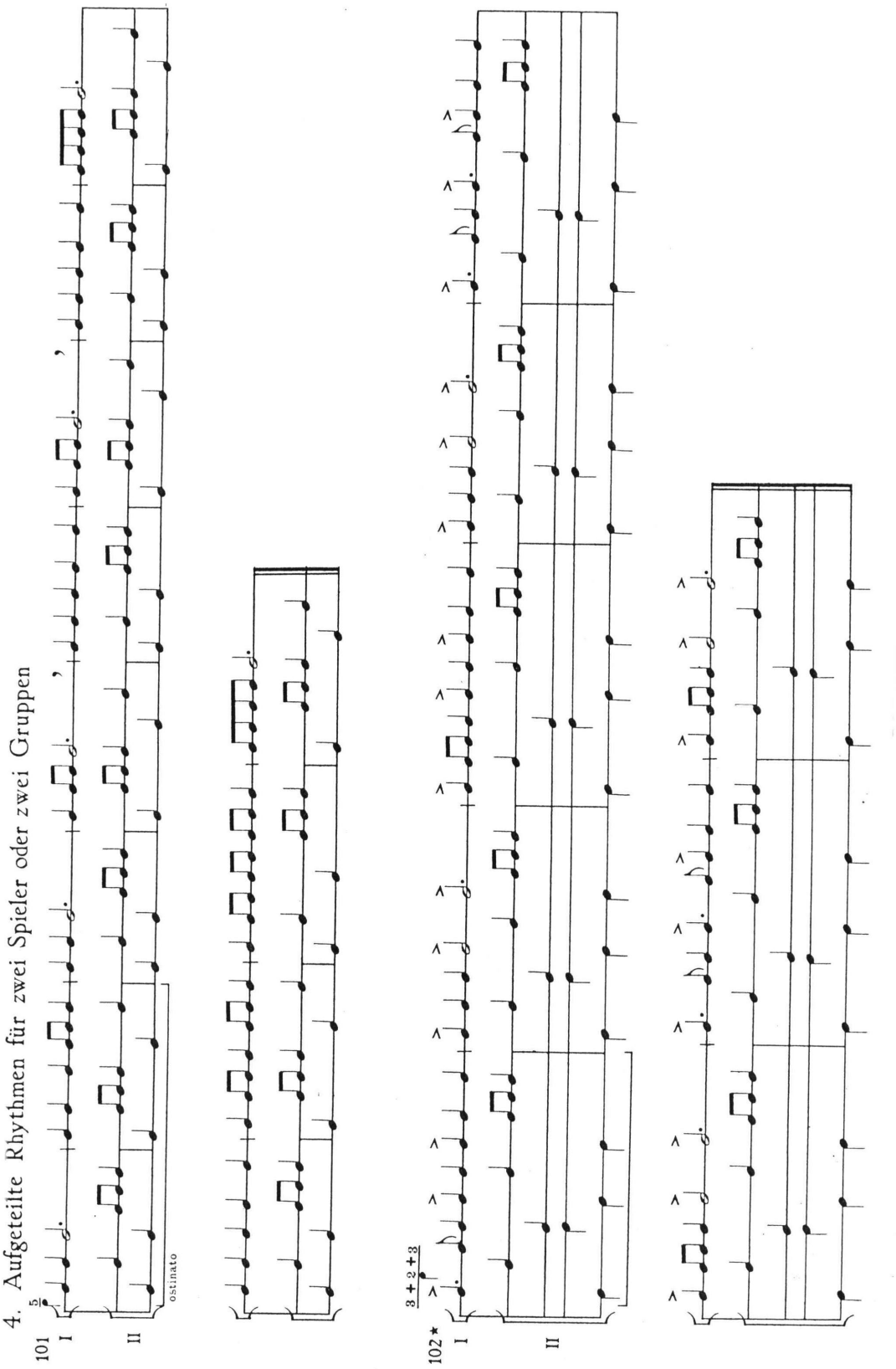


*) 1) Akkordokat csak akkor törve, ha ; vagy *arp.* jelzés van mellettük.
Akkorde nur dann arpeggio, wenn das Zeichen ; oder „*arp.*“ dasteht.

2) ♭ a fogólapra merőleges irányú erős „pizzicato“-t jelent, melynél a húr a fogólapra csattan.
♭ bedeutet ein starkes pizzicato, bei welchem die Saite auf dem Griffbrett aufschlagt.

Cele 5 volume intitulate Orff-Schulwerk ale lui Carl Orff ne arată o imagine amănunţită a tendinţelor poliritmice ale anilor 1930. Ilustrăm printr-un exemplu complex aspiraţiile lui înnoitoare în această direcţie:

Ex. 3 Carl Orff : Schulwerk (exemplu din ultimul volum)



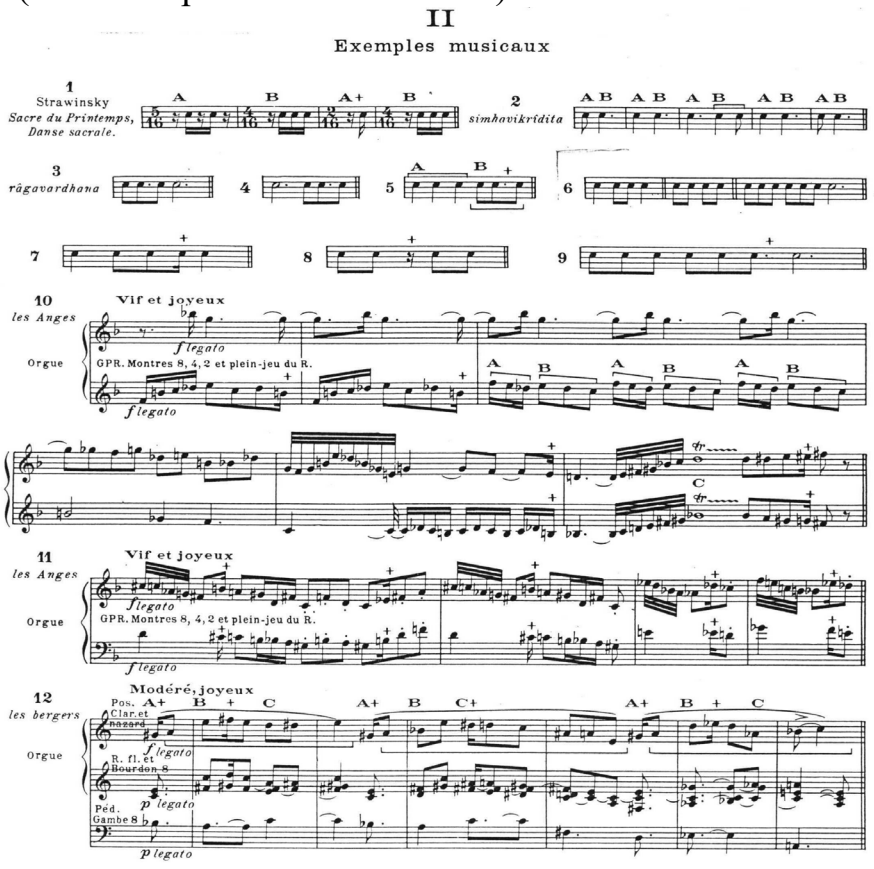
Messiaen a adus o contribuţie însemnată înnoirii ritmicii muzicii secolului XX. Teoria lui este deja azi destul de cunoscută. Ilustrăm tendinţele lui principale prin exemple extrase din cartea lui:

Ex. 4 Messiaen : Technique de mon langage musical

4.1 Ritmuri cu valori adăugate (vezi exemplele muzicale 6-9)
4.2 Utilizarea valorii adăugate (vezi exemplele muzicale 10-13)
4.3 Pregătiri şi căderi ritmice (vezi exemplele muzicale 14-19)
4.4 Raport cu valorile adăugate
4.5 Ritmuri augmentate sau diminuate (vezi ex. 20)
4.6 Adăugarea şi retragerea punctului (vezi exemplele muzicale 21-22)
4.7 Tabel cu nişte forme de augmentare sau diminuare a unui ritm (vezi exemplele muzicale 23-24)
4.8 Augmentări inexacte (vezi exemplele muzicale 25-27)
4.9 Ritmuri retrogradabile (vezi exemplele muzicale 28-29)
4.10 Ritmuri non-retrogradabile (vezi exemplele muzicale 30-34)
4.11 Raportul ritmurilor non-retrogradabile şi a modurilor cu transpoziţie limitată

- **Poliritmia şi pedalele ritmice**

4.12 Suprapunere de ritmuri de durată inegală (vezi exemplele muzicale 35-39)
4.13 Suprapunerea unui ritm cu diferitele sale forme augmentate şi diminuate (vezi exemplele muzicale 40-42)
4.14 Suprapunerea unui ritm cu retrogradarea sa (vezi exemplele muzicale 43-48)
4.15 Canoane ritmice (vezi exemplele muzicale 49-52)
4.16 Canoane prin adăugare de punct (vezi exemplele muzicale 53-57)
4.17 Pedală ritmică (vezi exemplele muzicale 60-62)



13 *Danse de la fureur, pour les sept trompettes.*

Décidé, vigoureux, granitique, un peu vif

ff non legato, martelé

dim.

p

ff

Pressez un peu

f cresc.

Pressez encore

cresc. sempre

cresc. molto

14 *le Collier*

Modéré, un peu lent

Piano

pp

15 *Paysage*

16 *Epouvante* Chant Soprano

Presque vif

fff

ho! ho!

17 *le Collier* Chant Soprano

Modéré, un peu vif

f

de sou-rire et de grâ- - - ce,

18 *le Verbe*

Lent et puissant

fff

19

20 *Epouvante* Chant Soprano

Vif

mf haletant et plaintif

ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha,

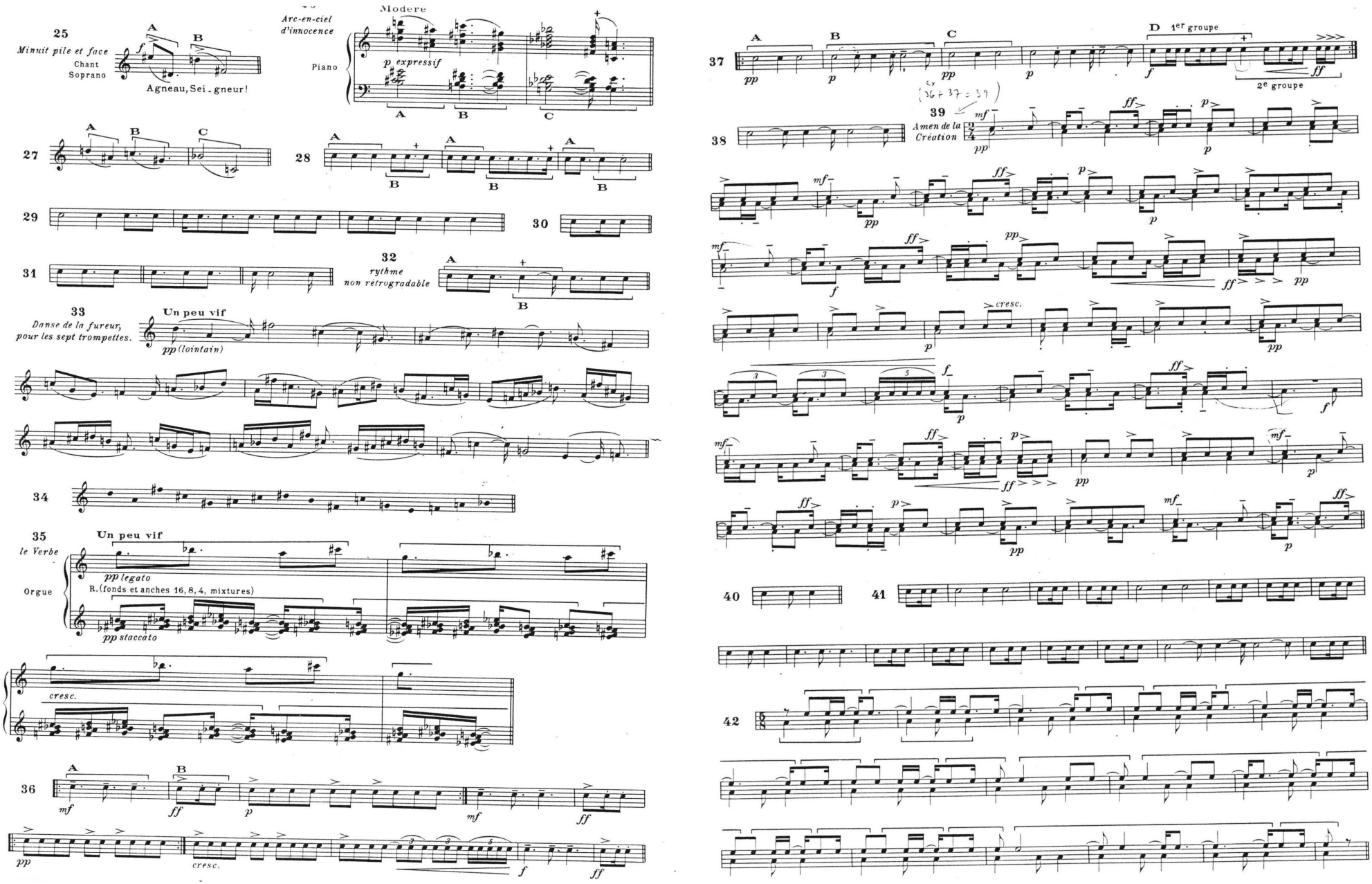
21 *Dieu parmi nous*

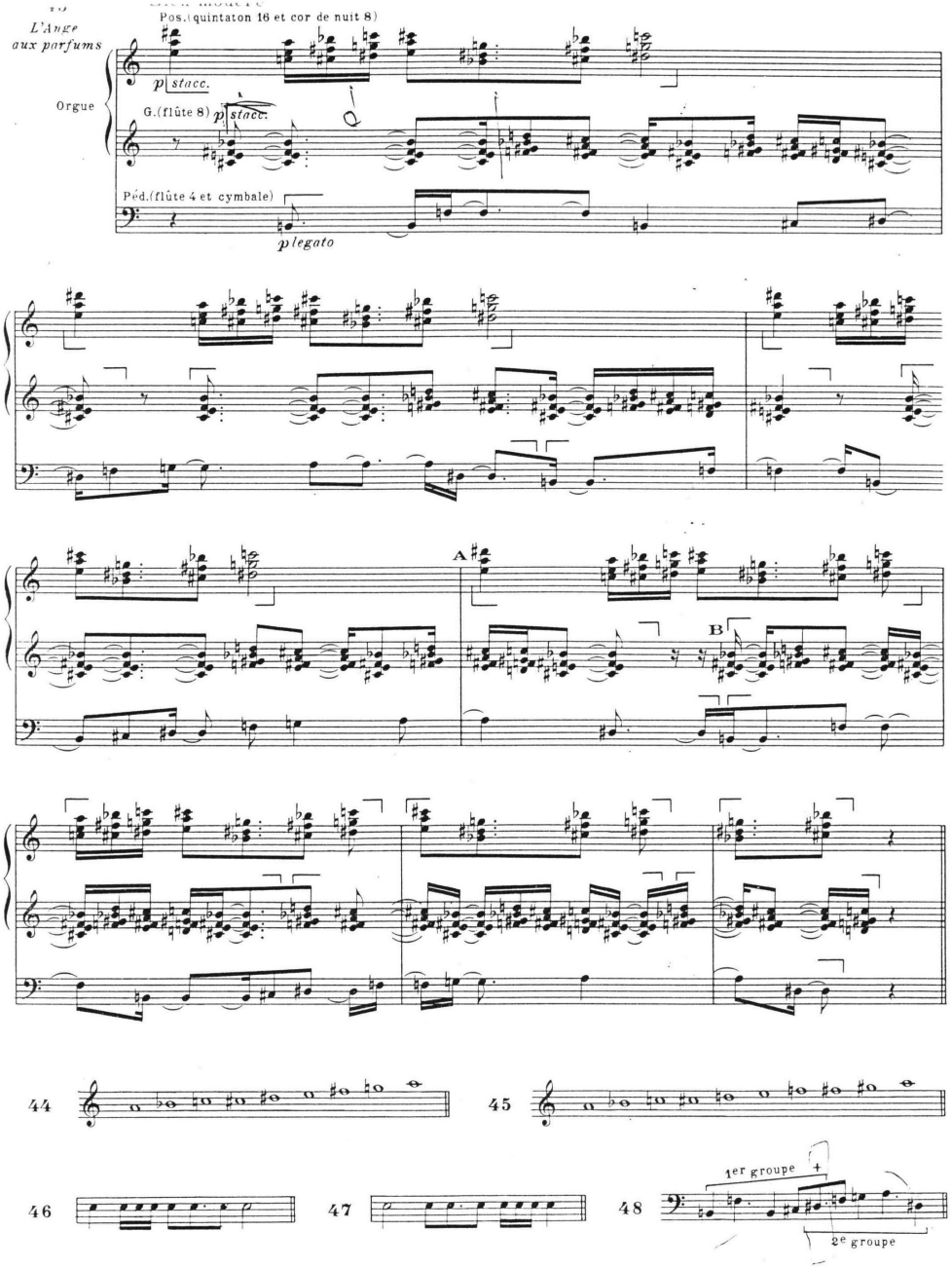
22 *le Verbe*

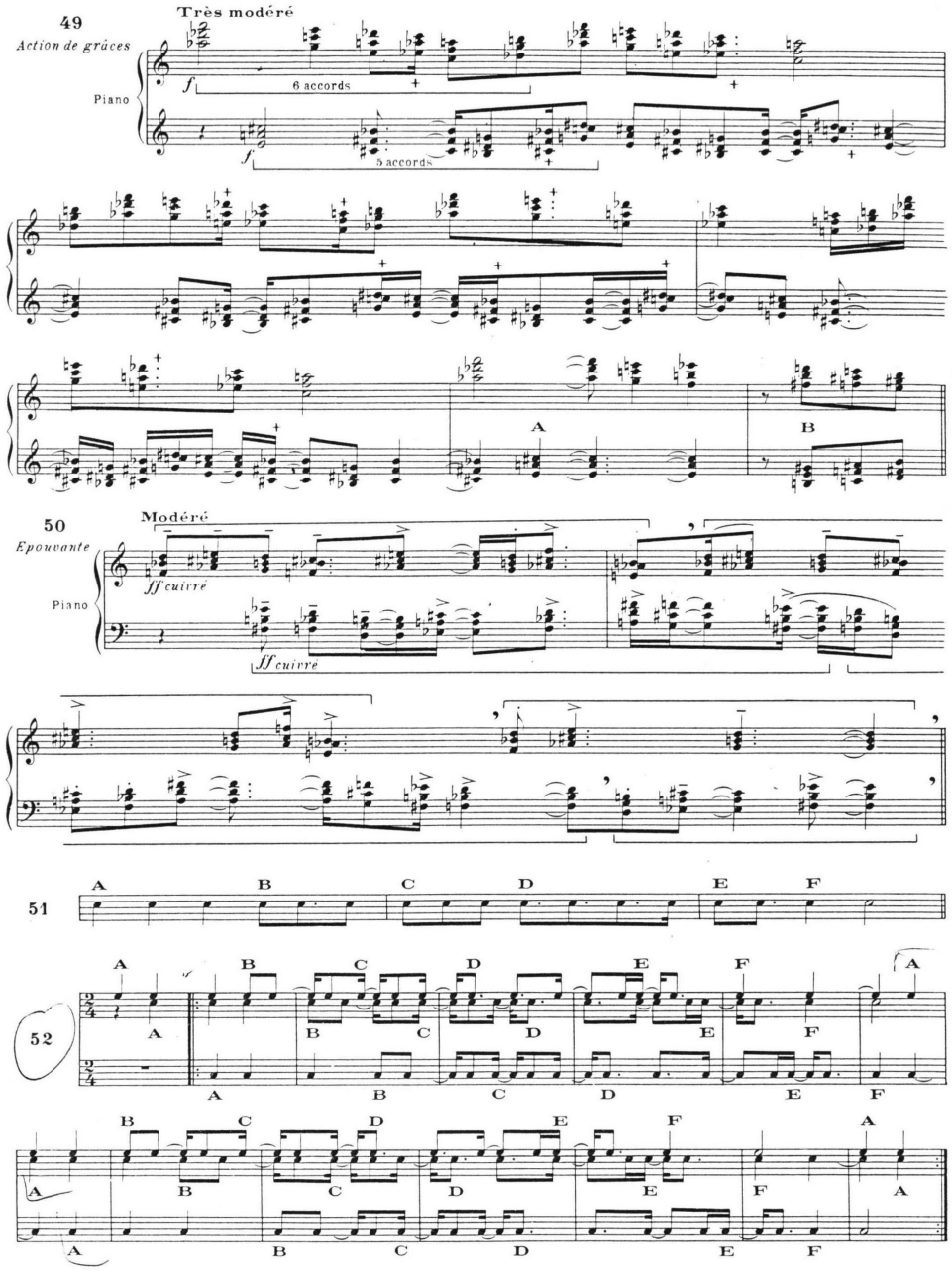
23

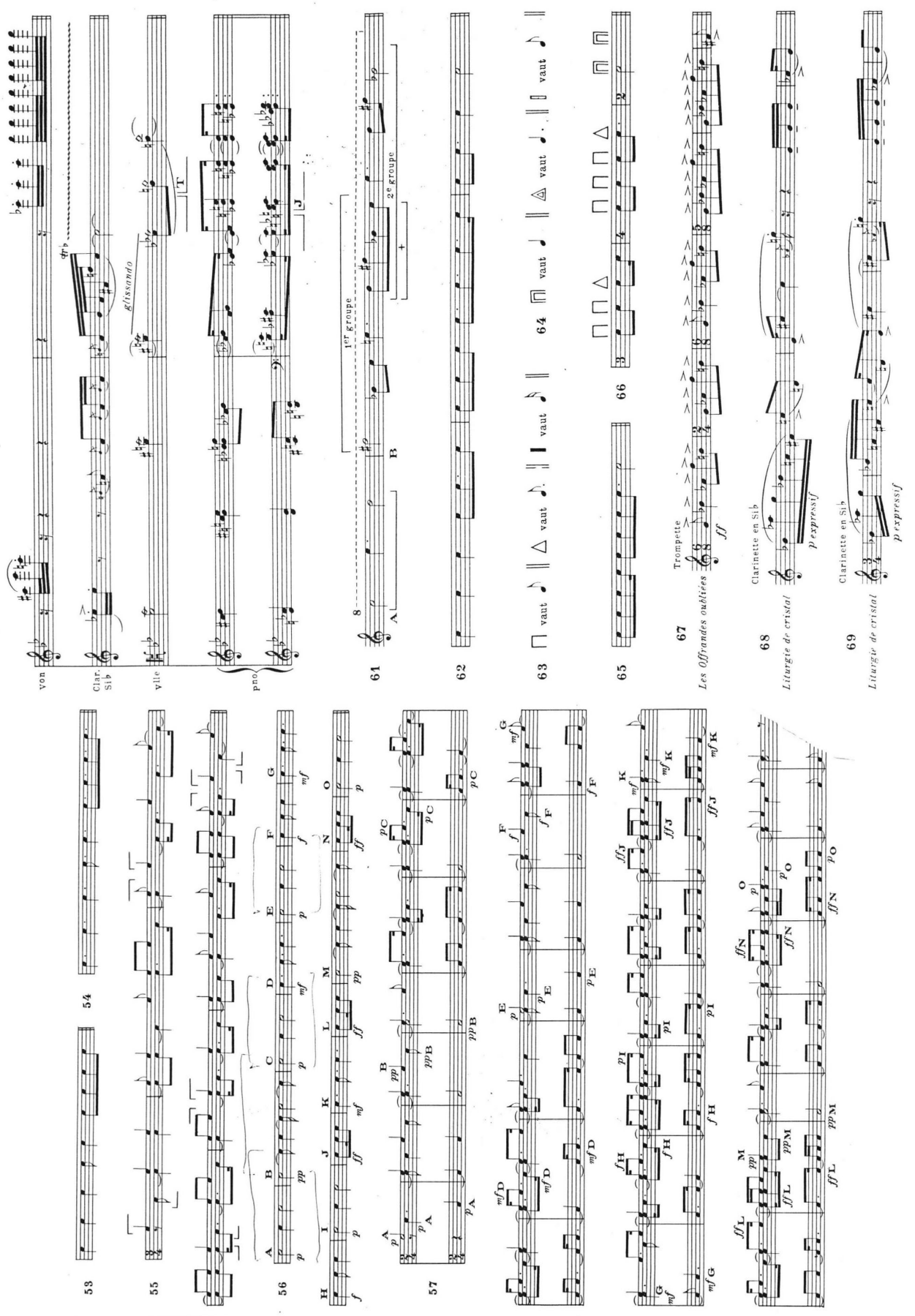
24_TABLEAU DE QUELQUES FORMES D'AUGMENTATION OU DIMINUTION D'UN RYTHME

	Augmentation	Diminution
a)	ajout du quart des valeurs:	retrait du $\frac{1}{5}$me des valeurs:
b)	ajout du tiers des valeurs:	retrait du quart des valeurs:
c)	ajout du point: (ou ajout de la moitié des valeurs)	retrait du point: (ou retrait du tiers des valeurs)
d)	augmentation classique: (ou ajout des valeurs à elles-mêmes)	diminution classique: (ou retrait de la moitié des valeurs)
e)	ajout du double des valeurs:	retrait des $\frac{2}{3}$ des valeurs:
f)	ajout du triple des valeurs:	retrait des $\frac{3}{4}$ des valeurs:
g)	ajout du quadruple des valeurs:	retrait des $\frac{4}{5}$ des valeurs:


25
Minuit pile et face
Chant
Soprano
Agneau, Sei_gneur!
Arc-en-ciel d'innocence
Piano
Modere
p expressif
27
28
29
30
31
32
rythme non rétrogradable
33
Danse de la fureur, pour les sept trompettes.
Un peu vif
pp (lointain)
34
35
Un peu vif
le Verbe
Orgue
pp legato
R. (fonds et anches 16, 8, 4, mixtures)
pp staccato
cresc.
36
mf
ff
p
mf
ff
pp
cresc.
f
ff
37
pp
p
pp
p
f
D 1er groupe
2e groupe
ff
38
39
mf
Amen de la Création
pp
p
40
41
42


L'Ange aux parfums
Pos.(quintaton 16 et cor de nuit 8)
Orgue
p stacc.
G.(flûte 8) p stacc.
Péd.(flûte 4 et cymbale)
p legato
A
B
44
45
46
47
48
1er groupe
2e groupe


49
Très modéré
Action de grâces
Piano
f
6 accords
5 accords
A
B
50
Modéré
Epouvante
ff cuivré
51
52
A
B
C
D
E
F

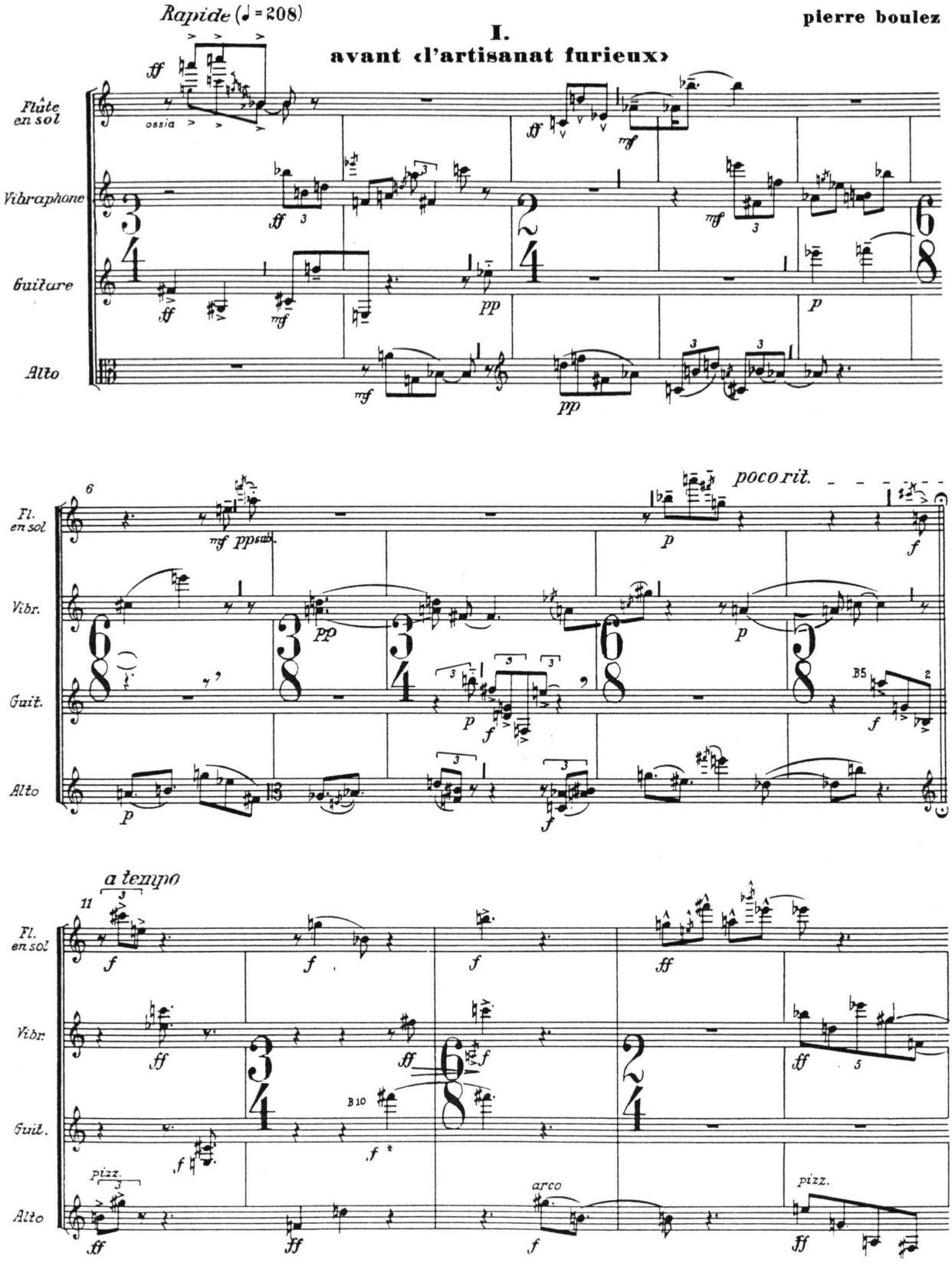


Vezi de asemenea: Rîpă, C., **Teoria superioară a muzicii. Ritmul,** vol.II, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2002.

Muzica dodecafonică este de asemenea caracterizată prin poliritmie (despre aceasta vom vorbi mai pe larg în capitolul destinat polifoniei dodecafoniei!)

De asemenea, şi muzica celei de a doua părţi a secolului XX este determinată de poliritmie.

Ex. 5 Boulez : Le marteau sans maître

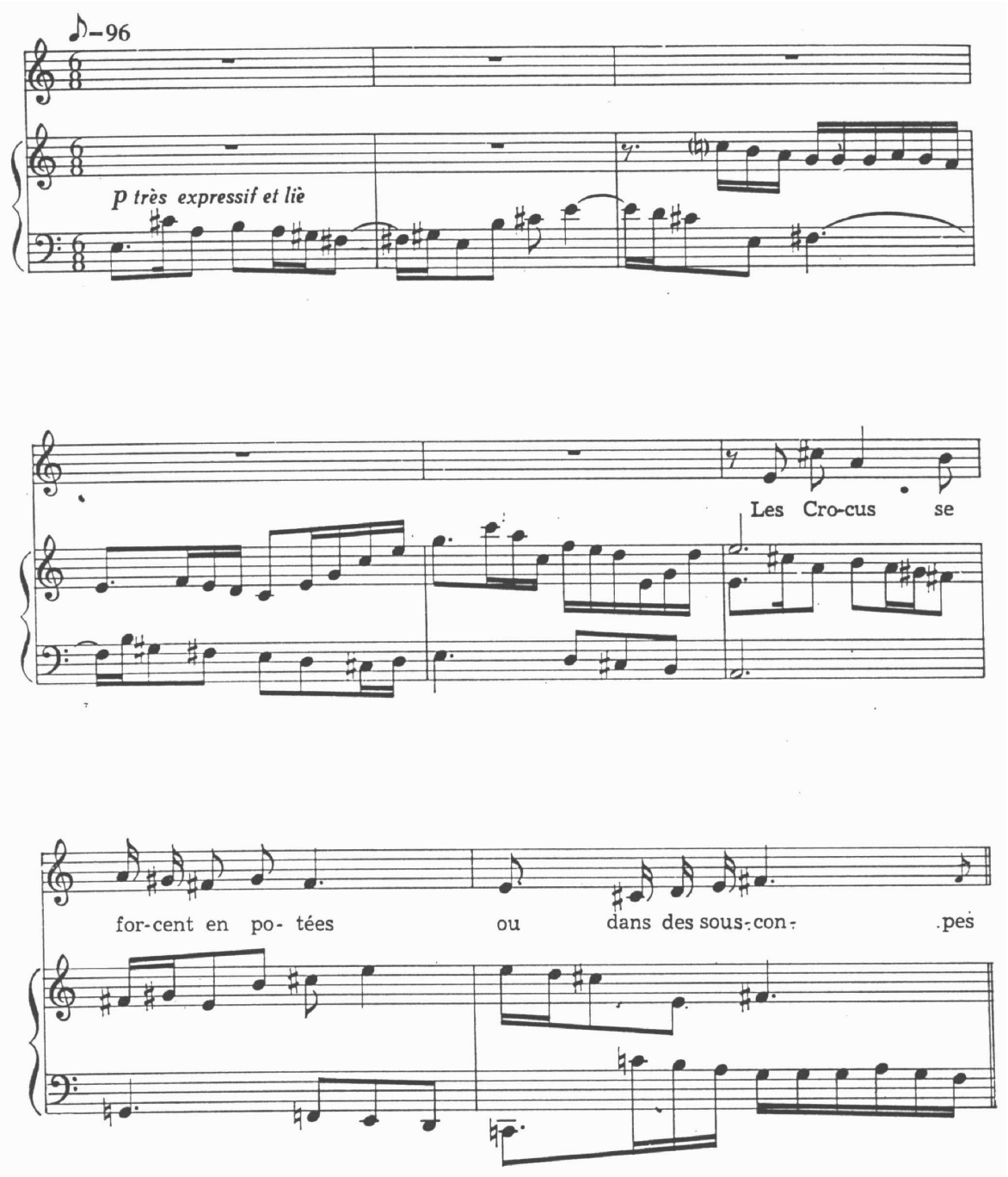


Lecţia nr. 7

Politonalism – Polimodalism

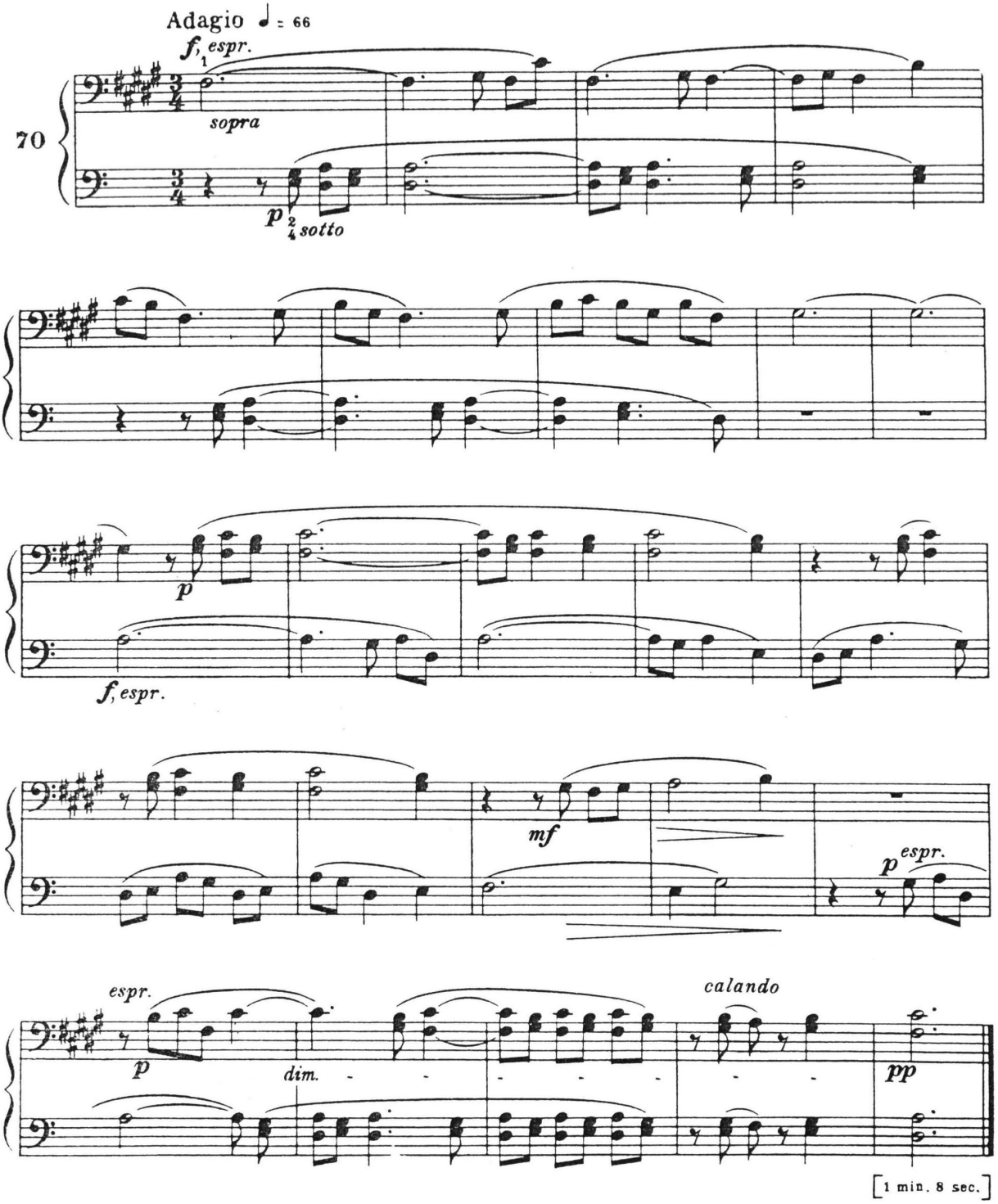
Alături de polimetrie şi de poliritmie, în muzica secolului XX cel de-al treilea factor de determinare îl constituie politonalitatea. La început apare prin efecte bitonale. Citǎm în acest context un fragment dintr-un lied de Milhaud:

Ex. 1 Milhaud : Catalogues de Fleurs (Les Crocus)



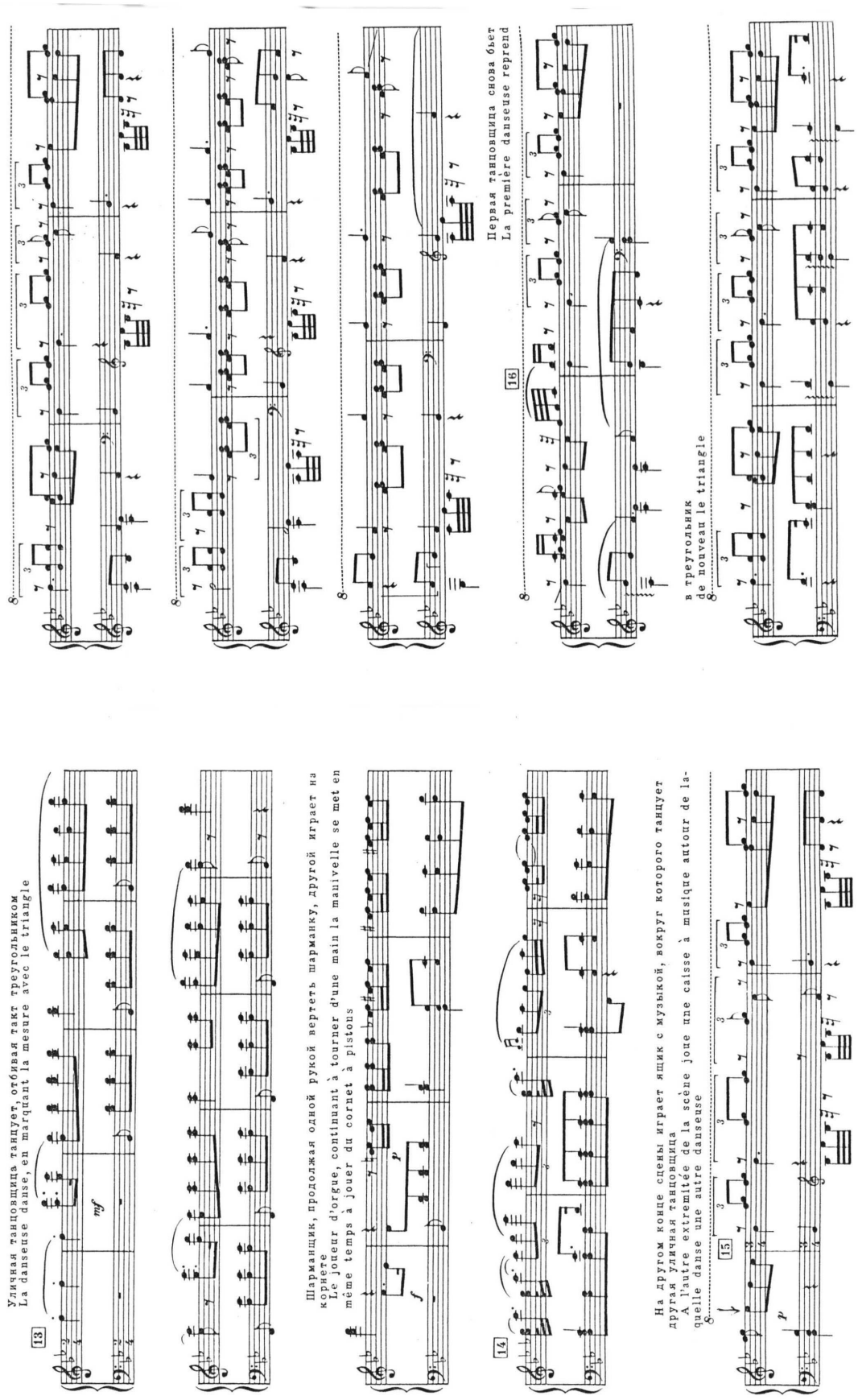
În ciclul pentru pian de Bartók (**Mikrokosmos**) întâlnim frecvent structuri bimodale la două voci. Acestea pot apărea în sonoritatea simultană a două moduri de structură identică, dar care pornesc din două înălţimi diferite, sau există posibilitatea ca modurile ce sună simultan să fie diferite şi ca structură.

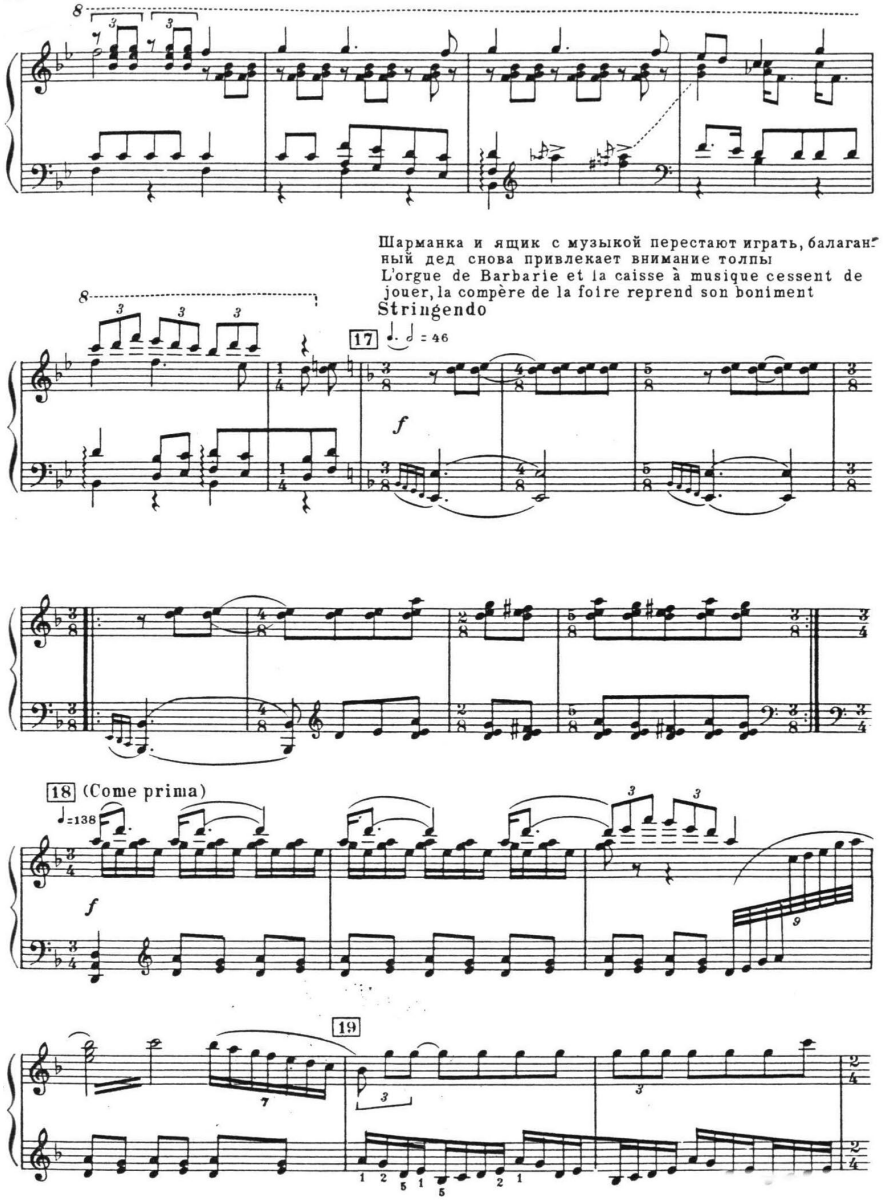
Ex. 2 a) Bartók : Mikrokosmos nr. 70, vol III.

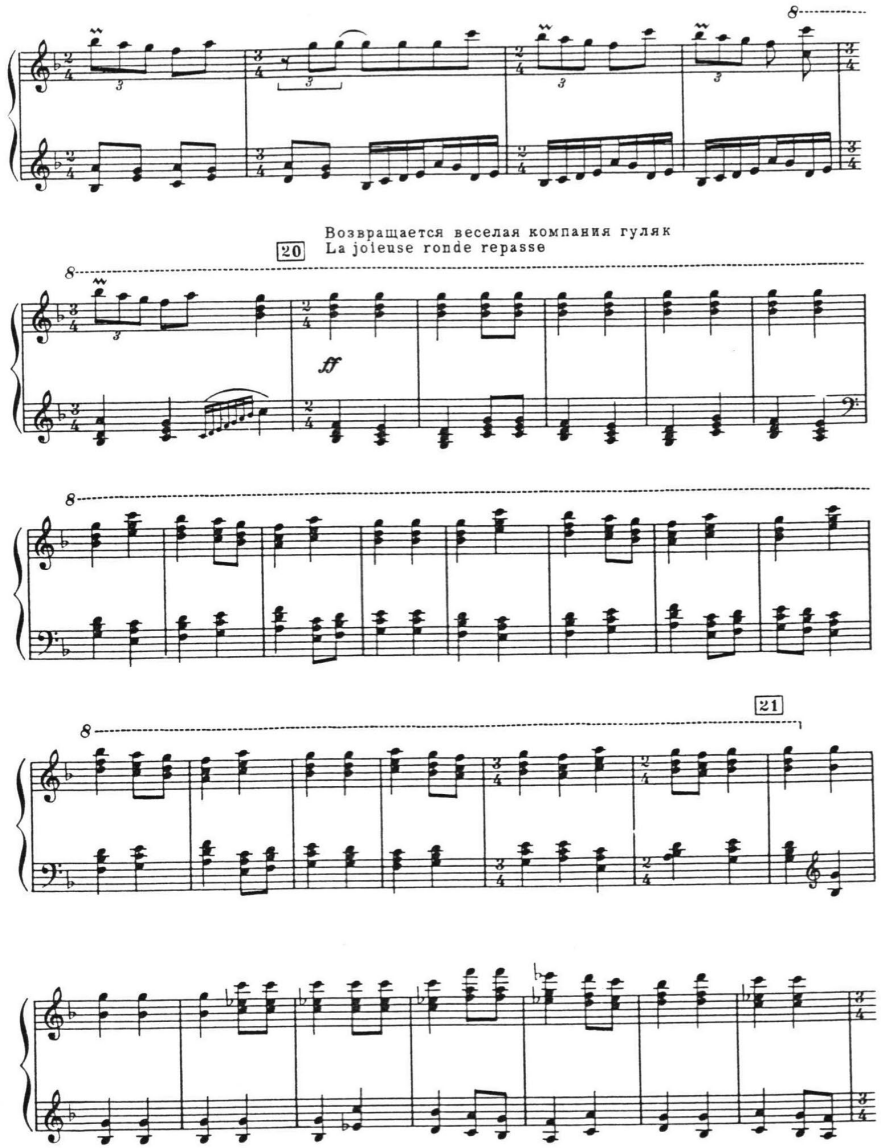


Efecte politonale (modale) caracterizează şi muzica de balet intitulată Petruska de Stravinsky: o melodie tonală de flaşnetă “se suprapune” cu turnuri modale pentatonice:

Ex. 3 Stravinsky : Petruska (extras de pian)

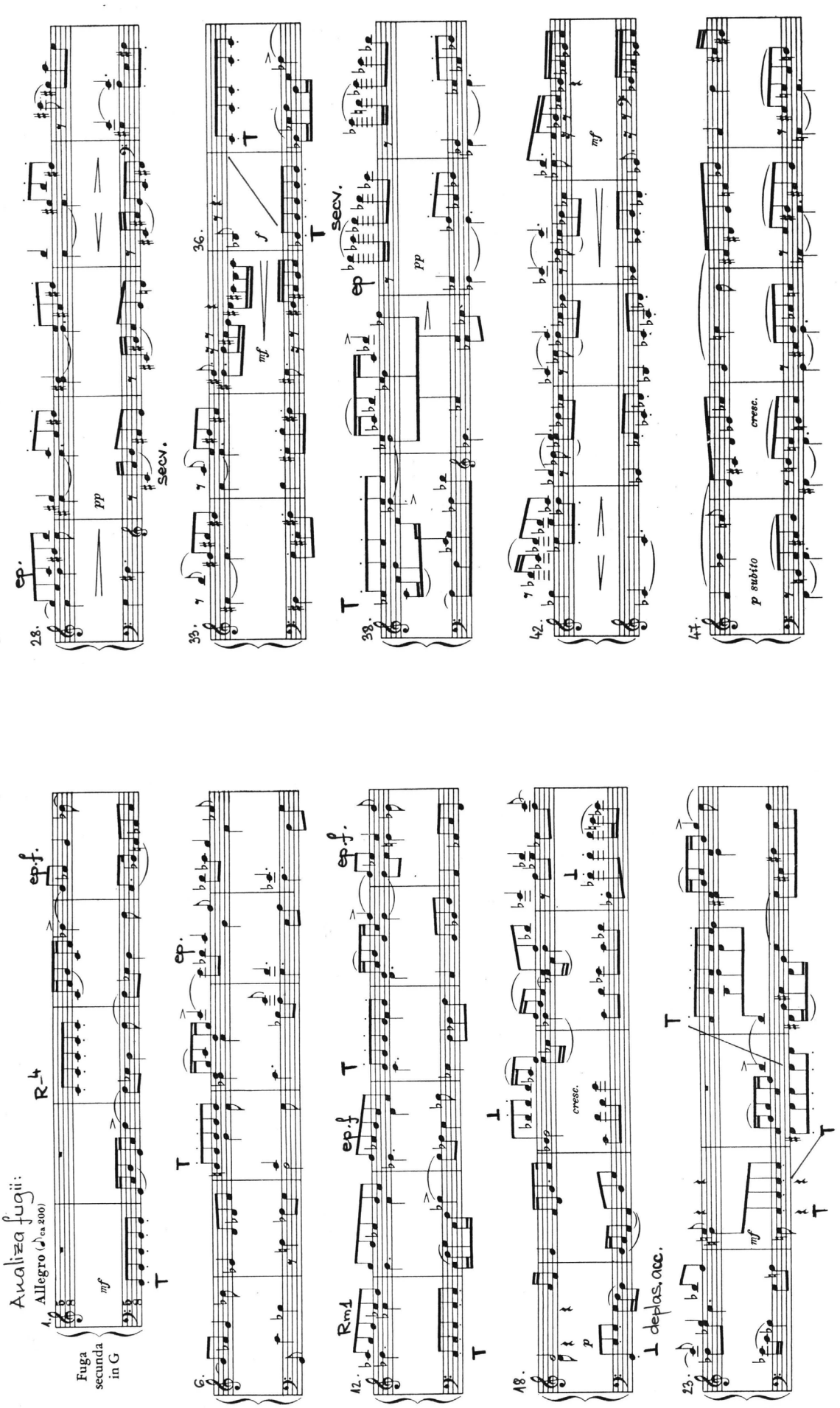

Первая танцовщица снова бьет
La première danseuse reprend
в треугольник
de nouveau le triangle
Уличная танцовщица танцует, отбивая такт треугольником
La danseuse danse, en marquant la mesure avec le triangle
Шарманщик, продолжая одной рукой вертеть шарманку, другой играет на корнете
Le joueur d'orgue, continuant à tourner d'une main la manivelle se met en même temps à jouer du cornet à pistons
На другом конце сцены играет ящик с музыкой, вокруг которого танцует другая уличная танцовщица
A l'autre extrémité de la scène joue une caisse à musique autour de laquelle danse une autre danseuse

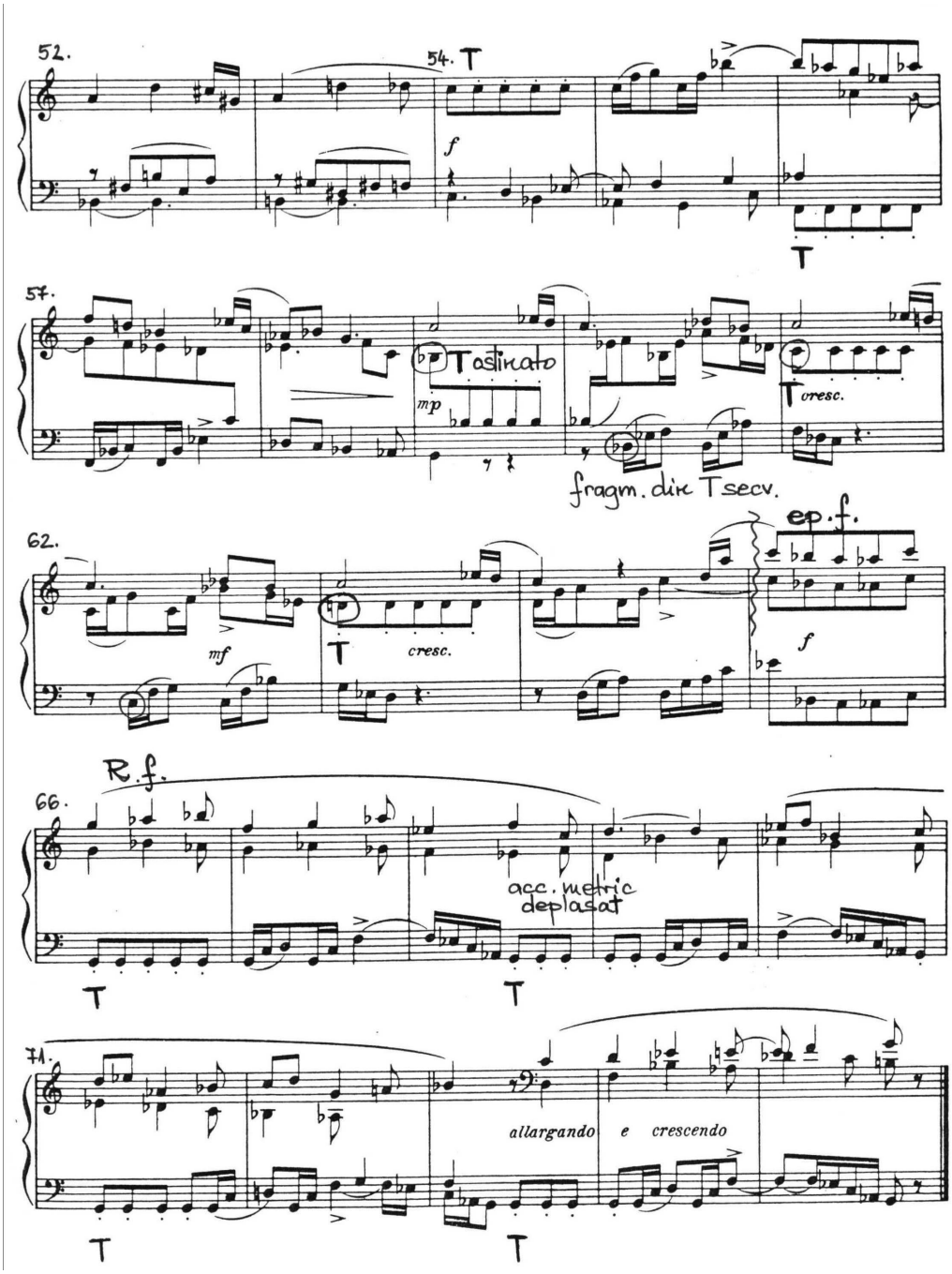

Шарманка и ящик с музыкой перестают играть, балаганный дед снова привлекает внимание толпы
L'orgue de Barbarie et la caisse à musique cessent de jouer, la compère de la foire reprend son boniment
Stringendo
17
18 (Come prima)
19


Возвращается веселая компания гуляк
20
La joieuse ronde repasse
21

În structura muzicală pot apărea simultan şi trei sau mai multe tonalităţi. Citǎm una dintre rarele apariţii ale acestui caz:

Ex. 4 Hindemith : Ludus tonalis , Fuga secunda in G





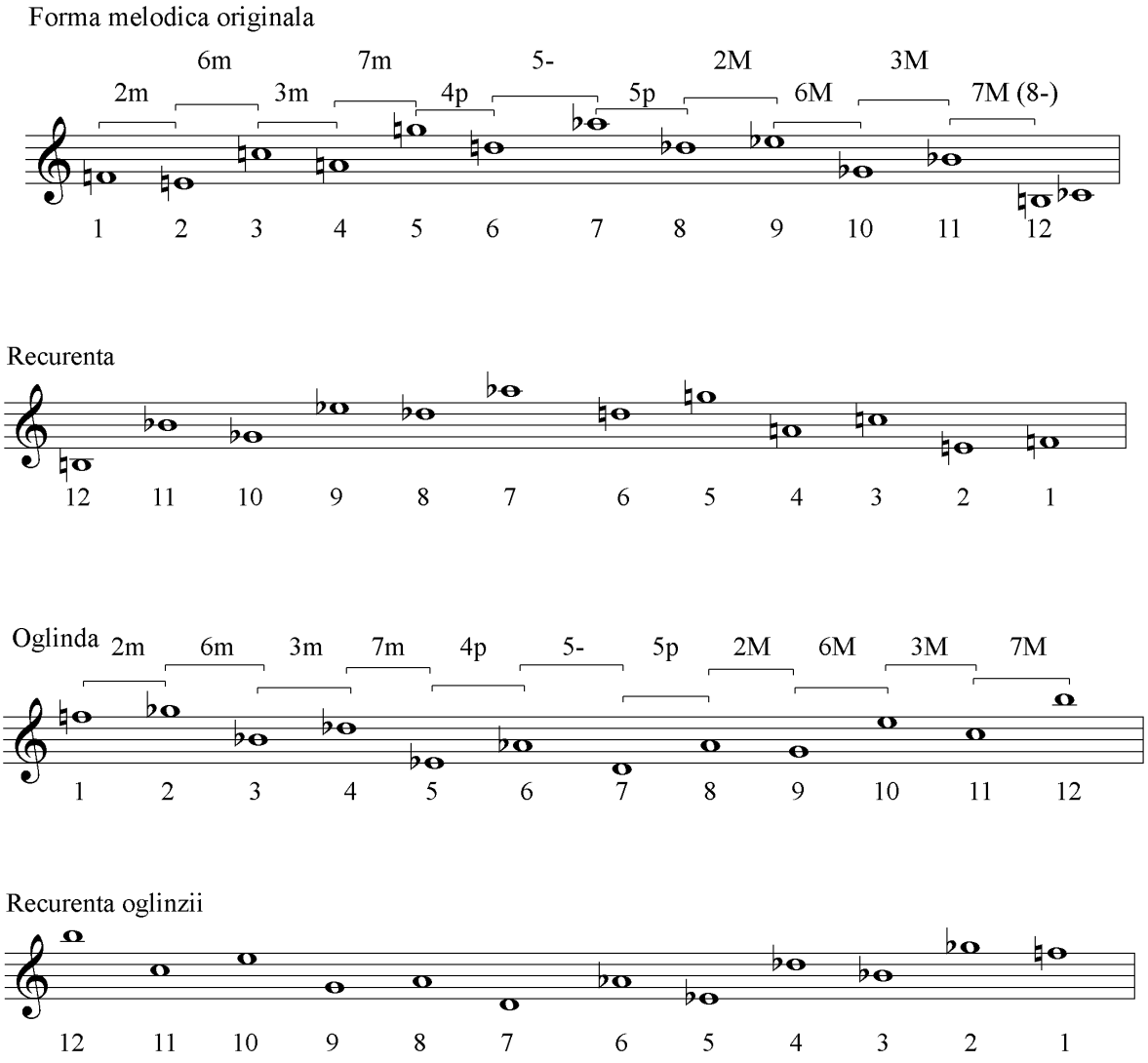
Din muzica celei de a doua părţi a secolului XX dispar cu desăvârşire tendinţele politonale (modale).

Lecţia nr. 8

Quarterion dodecafonic

Maeştrii dodecafoniei seriale aspiră la polifonia vocilor total independente una de cealaltă şi valabile în sine. Vocile ce se desprind din fundalul structural al seriilor de 12 sunete reprezintă desăvârşirea finală a liniei baroce a gândirii polifonice în cadru tonal. Accentul cade tocmai pe atonalism, compozitorii străduindu-se nu numai să evite ci să elimine prin reguli chiar şi cea mai mică posibilitate a tonalităţii. Cealaltă caracteristică determinantă a acestor două concepţii noi este utilizarea echivalentă a celor patru variante a liniilor melodice (temelor). Această modalitate vizuală şi auditivă, pornind de la dodecafonie penetrează ansamblul gândirii muzicale a secolului XX. Aceste patru forme, sunt QUARTERIONUL:

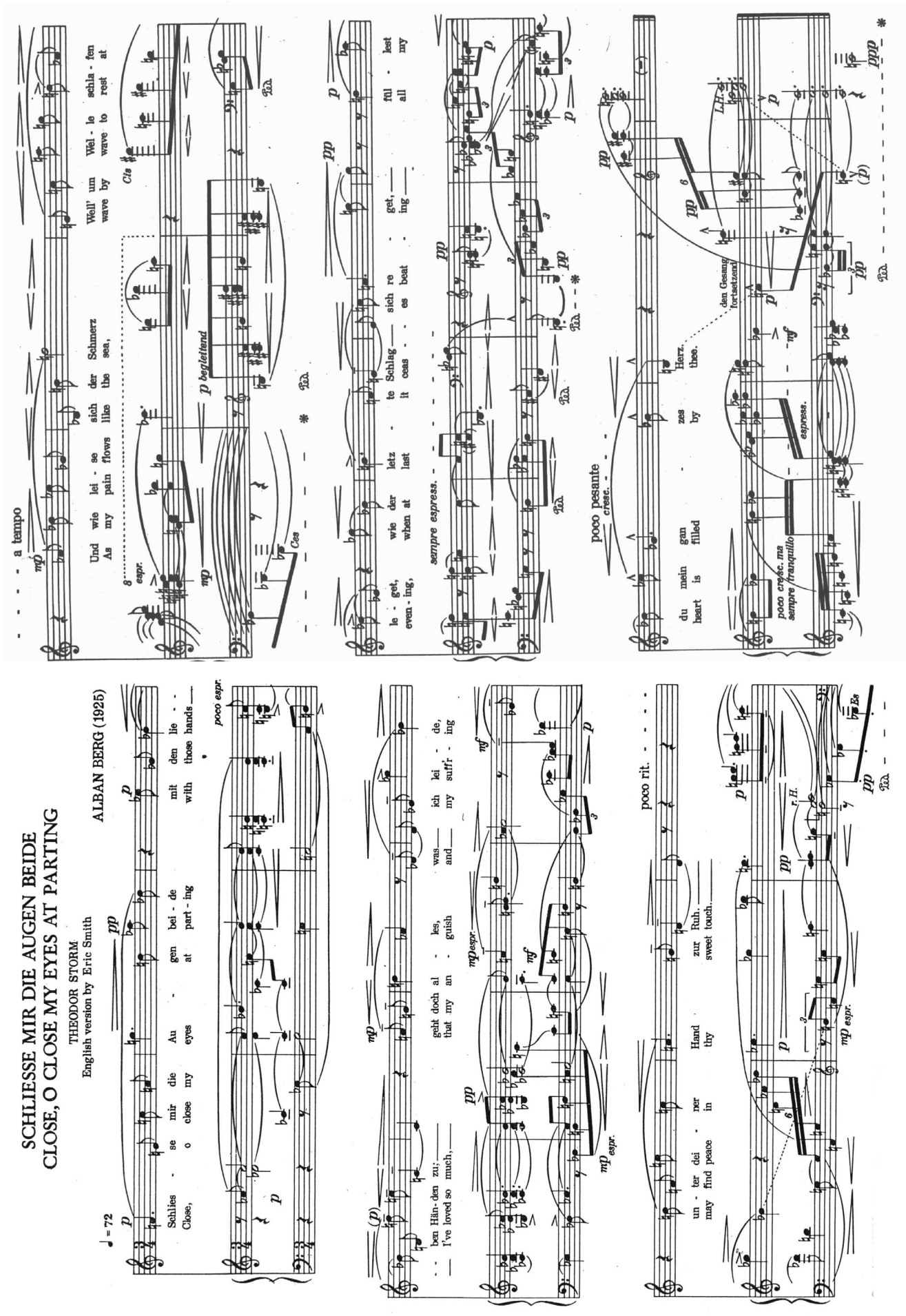
Ex. 1



Suprapunerea acestor patru "forme melodice" dau naştere deja în sine la polifonie la 4 voci, la poliritmie. Iată un exemplu în acest sens.

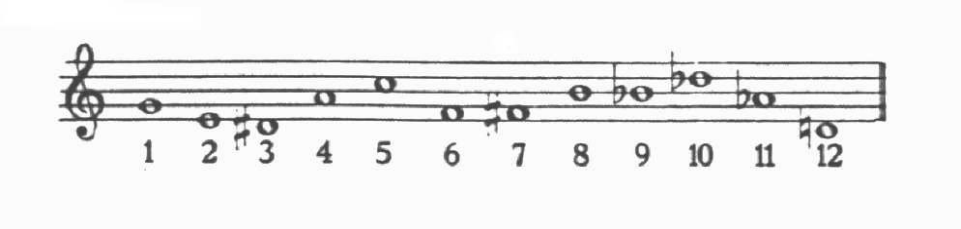
Citǎm un lied de Alban Berg, şi un cvartet de coarde de Schönberg.

Ex. 2 Alban Berg : Schliesse mir die Augen beide

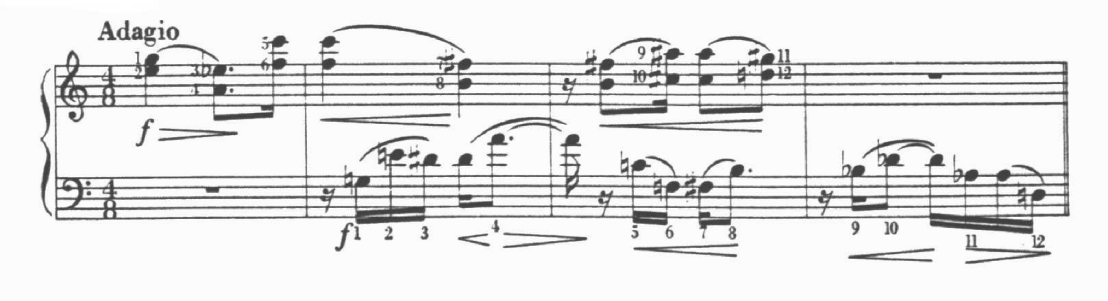

SCHLIESSE MIR DIE AUGEN BEIDE
CLOSE, O CLOSE MY EYES AT PARTING
THEODOR STORM
English version by Eric Smith
ALBAN BERG (1925)
Schlies - se mir die Au - gen bei - de mit den lie - -
Close, o close my eyes at part - ing with those hands
- - ben Hän - den zu; — geht doch al - les, was — ich lei - de,
— I've loved so much, — that my an - guish and — my suffr - ing
un - ter dei - ner Hand zur Ruh. —
may find peace in thy sweet touch. —
Und wie lei - se sich der Schmerz Well' um Wel - le schla - fen
As my pain flows like the sea, wave by wave to rest at
le - get, wie der letz - te Schlag — sich re - get, — ful - lest
even - ing, when at last it ceas - es beat - ing — all my
du mein gan - zes Herz.
heart is filled by thee.
a tempo
begleitend
sempre espress.
poco pesante
cresc.
poco cresc. ma sempre tranquillo
espress.
den Gesang fortsetzend
poco rit.
espr.
poco espr.

Ex. 3 Schönberg : Cvartetul de coarde nr. 3, op. 30

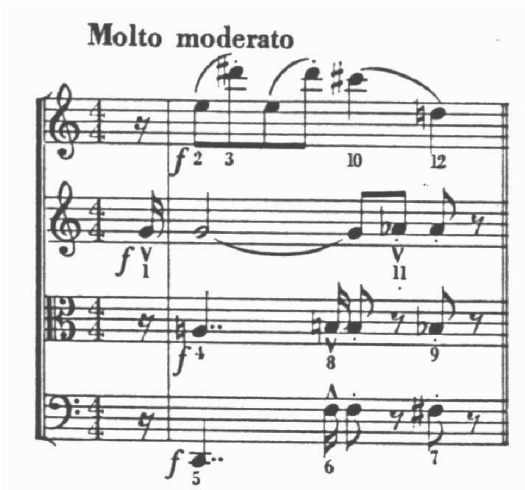
Seria de la baza lucrării:



- partea a II-a (fragment) - invenţiune la două voci



- partea a IV-a – serie dodecafonică verticalizată



Lecţia nr. 9

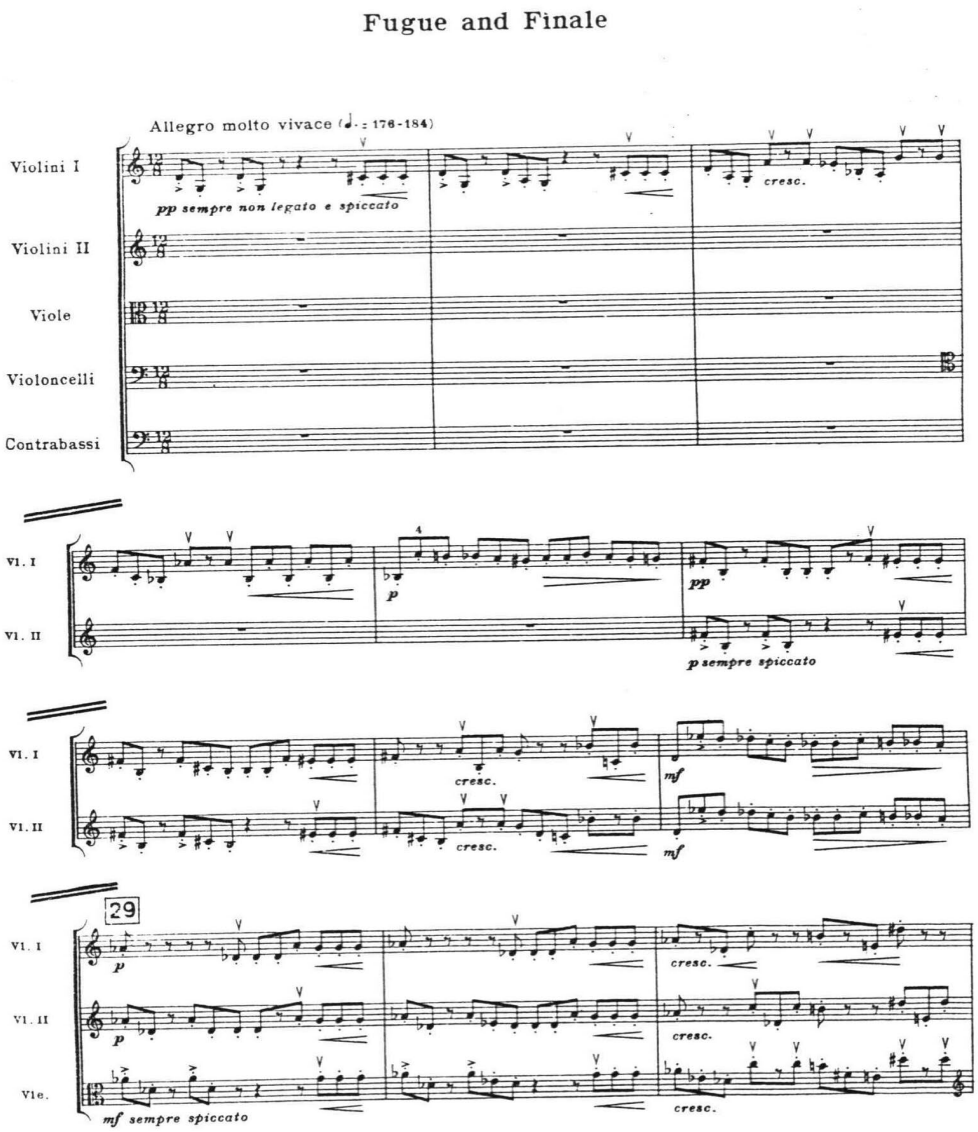
Revitalizarea polifoniei baroce

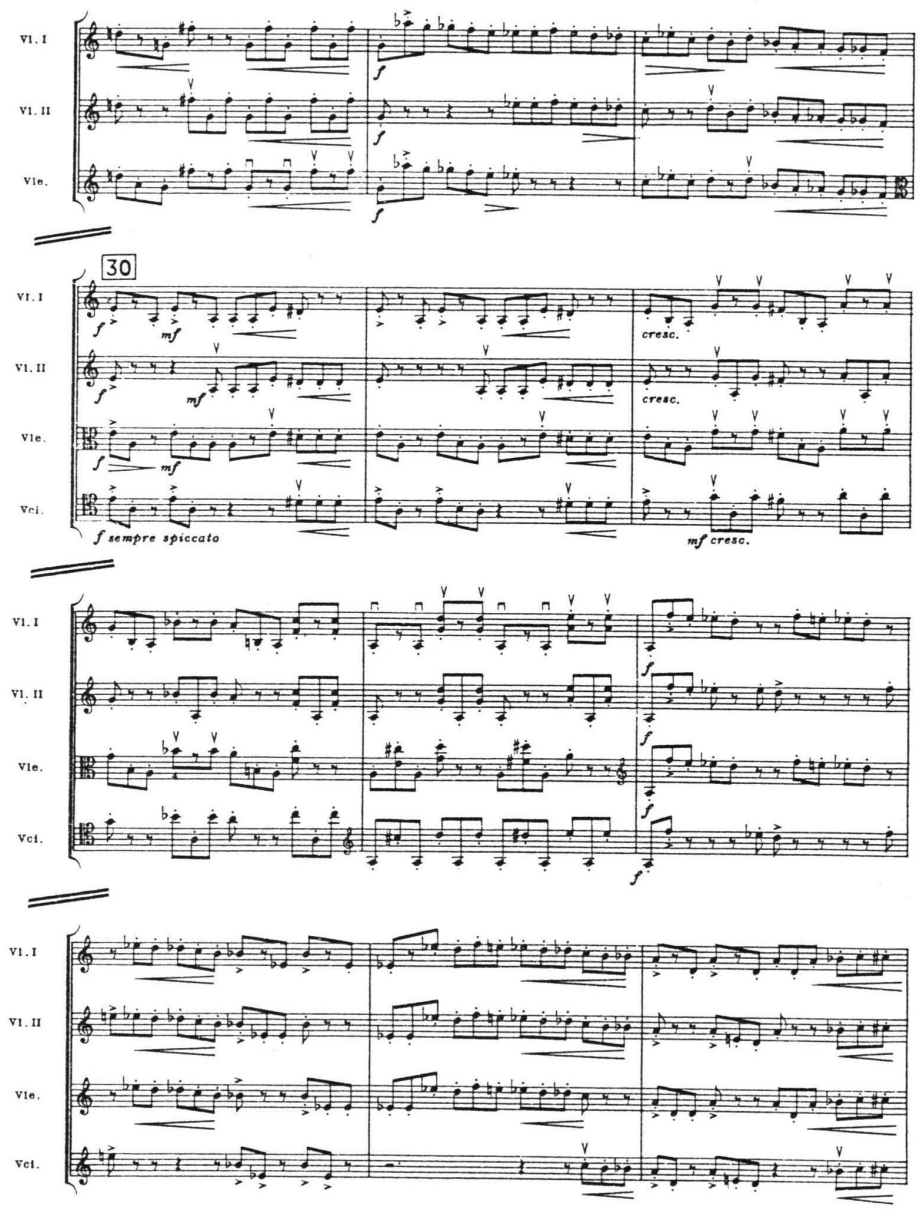
Dintre tendinţele muzicale ale primei părţi ale secolului XX, neoclasicismul, neobarocul şi muzica religioasă a întregii perioade au păstrat cel mai consecvent valorile seculare, şi elementele tradiţionale ale muzicii polifonice. În acest sens evidenţiem din context arta a doi creatori, Benjamin Britten şi Olivier Messiaen, citând câteva rezolvări caracteristice.

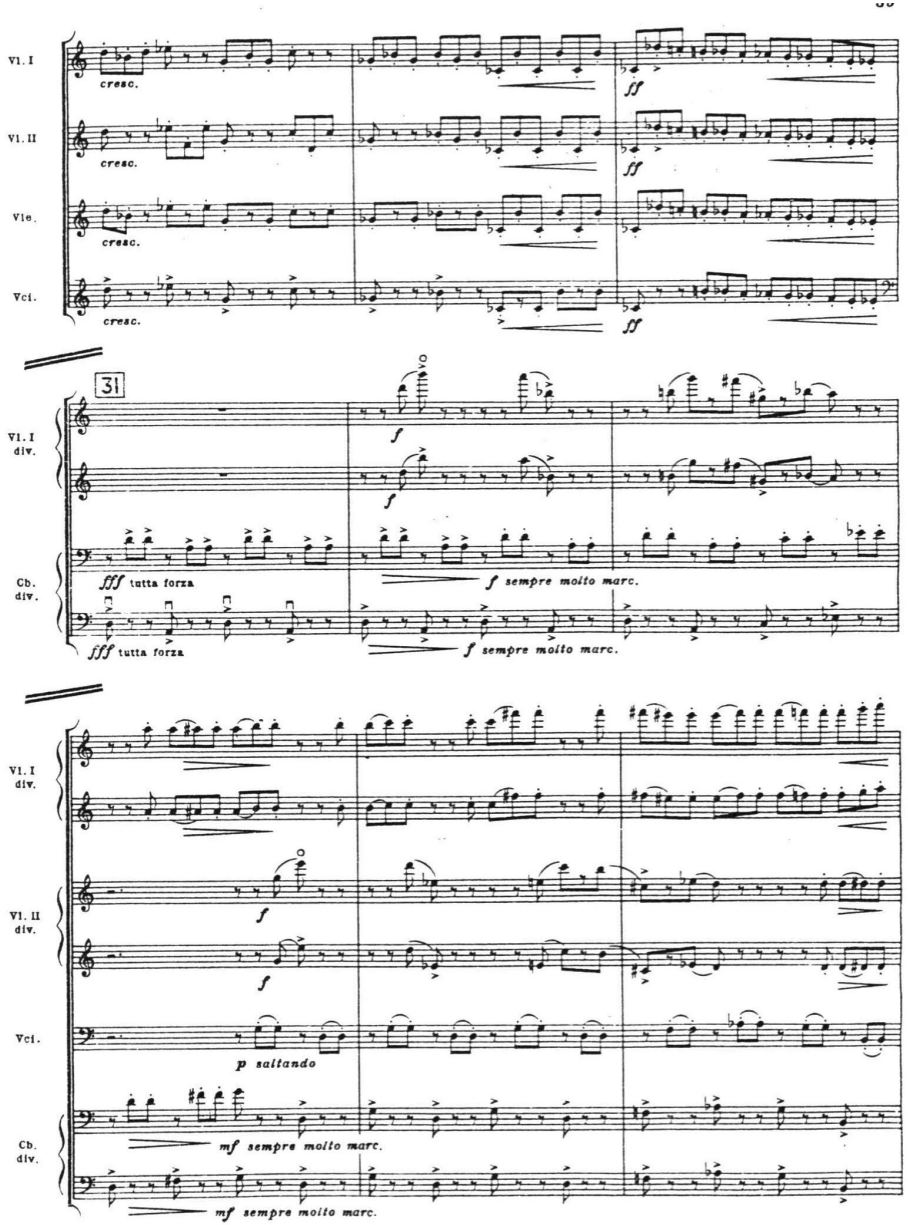
Britten, în cea mai timpurie lucrare a sa, **Variaţiuni pe o temă de Frank Bridge,** în fuga de încheiere, suprapune două planuri polifonice:

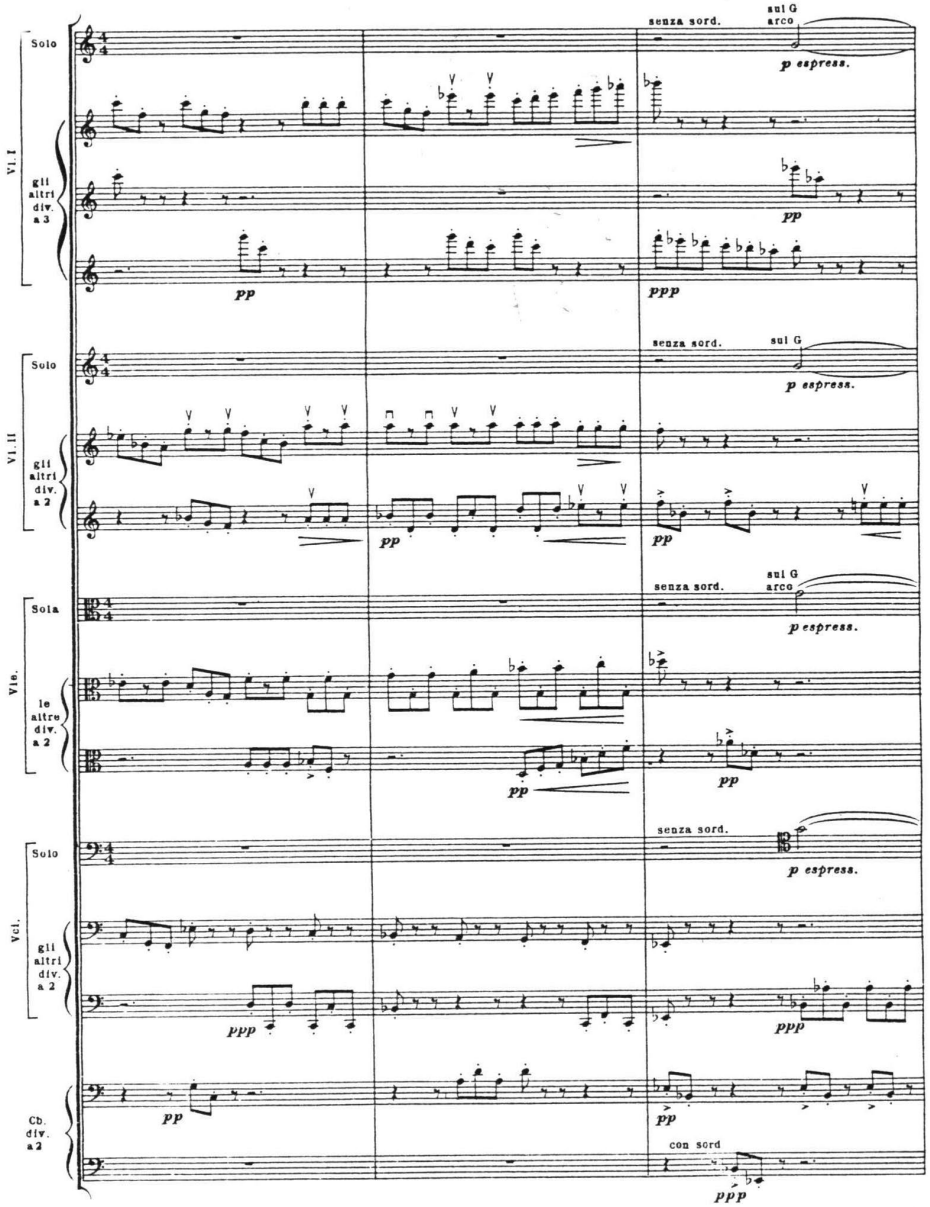
1) structura polifonică a fugii repezi şi alertate construită pe o temă de un caracter *saltarello*;
2) linia augmentată monodică a temei luate ca bază pentru variaţiuni.

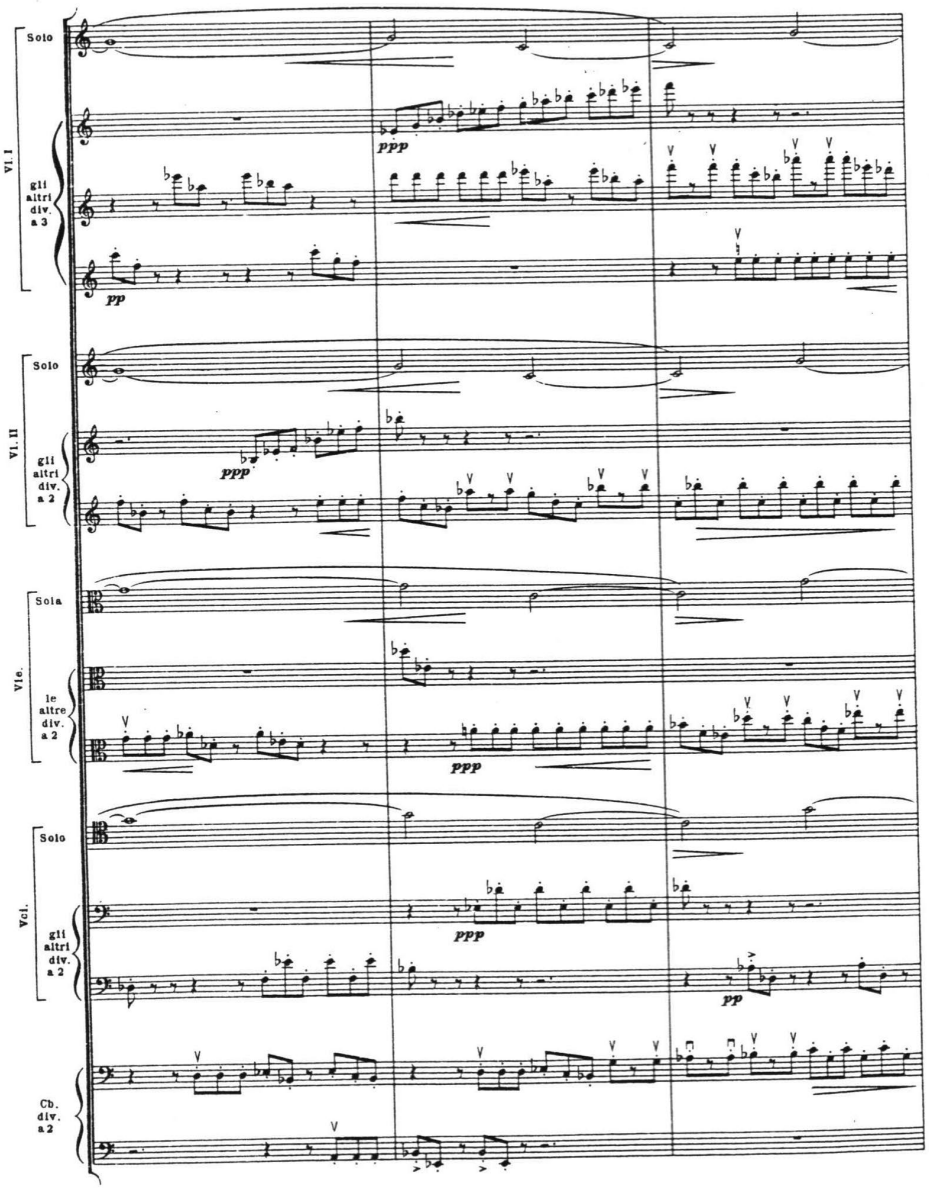
Ex. 1 Britten : Variaţiuni pe o temă de Frank Bridge, finalul fugii

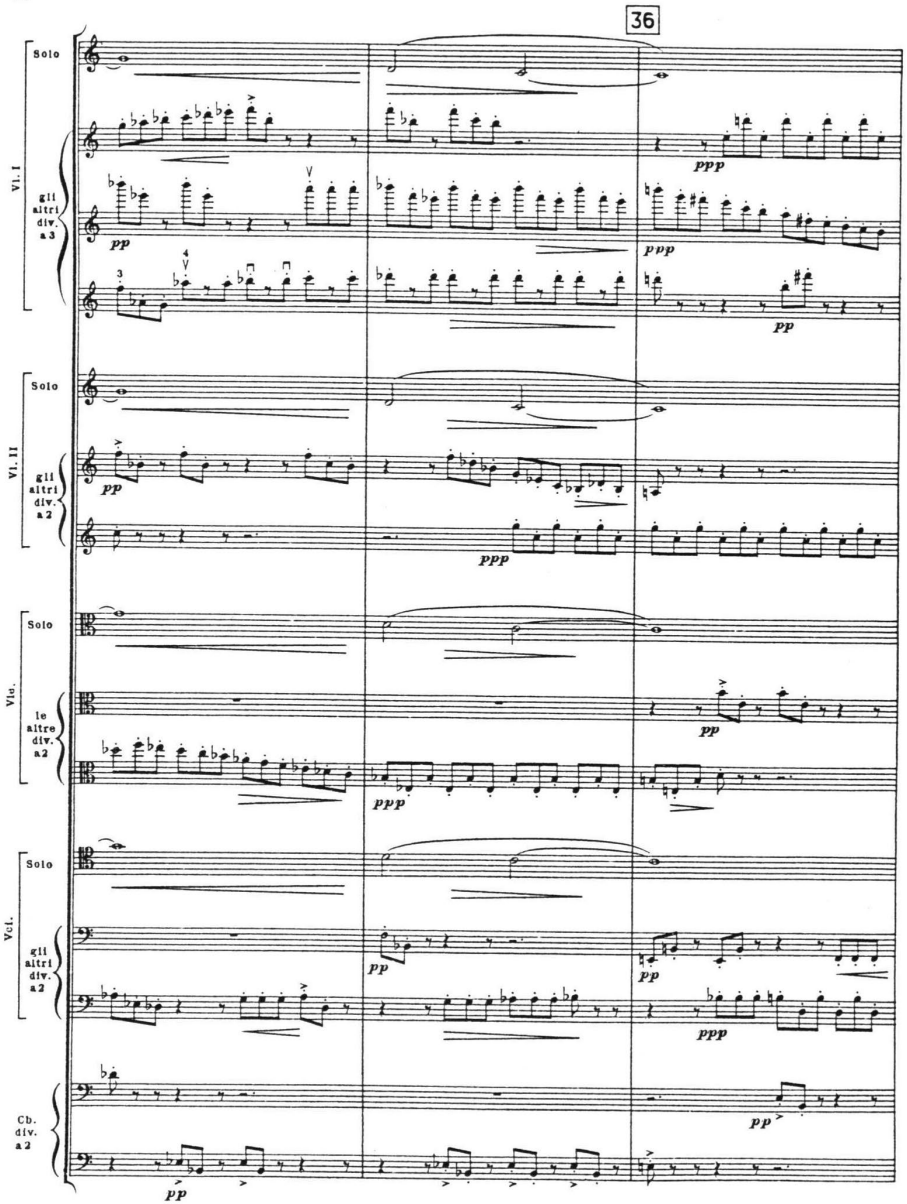


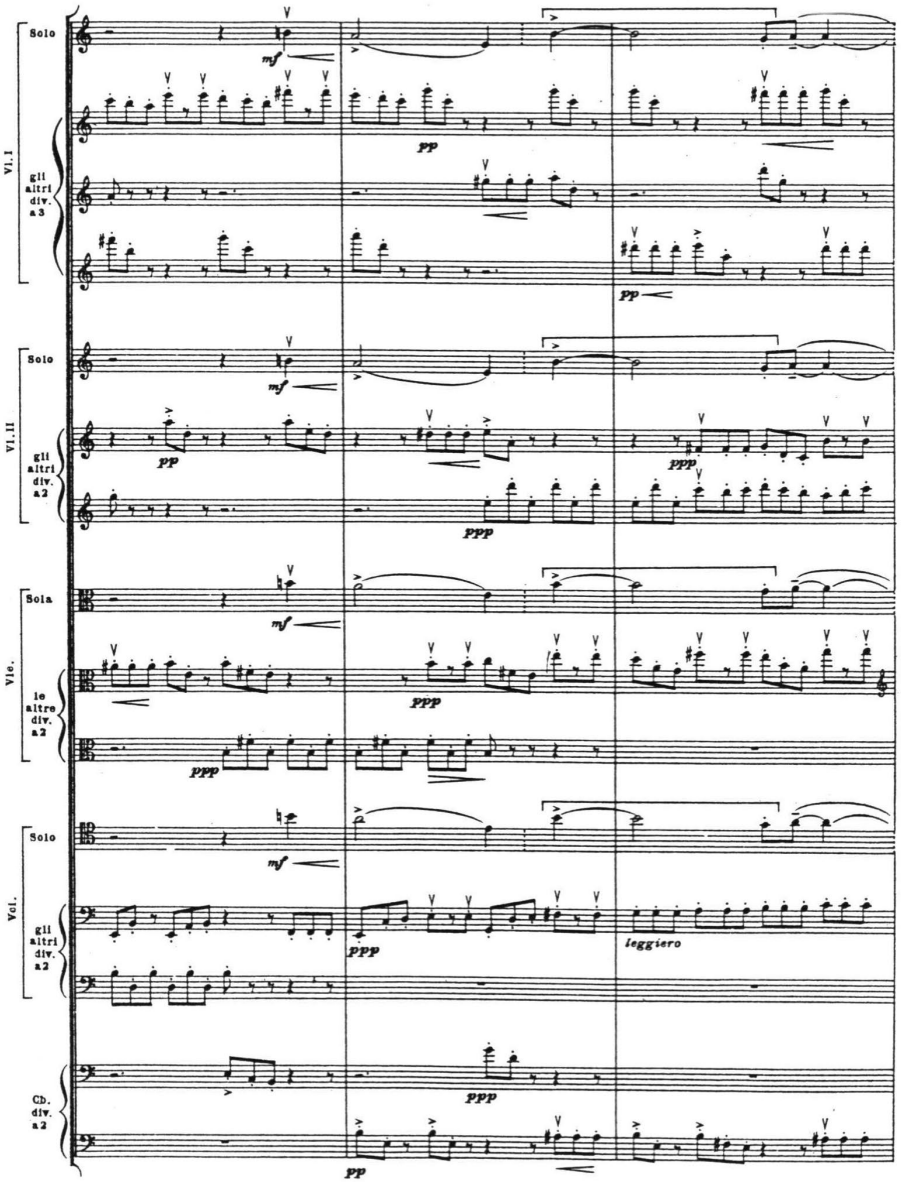

Vl. I
Vl. II
Vle.
Vcl.
30
f sempre spiccato
mf cresc.

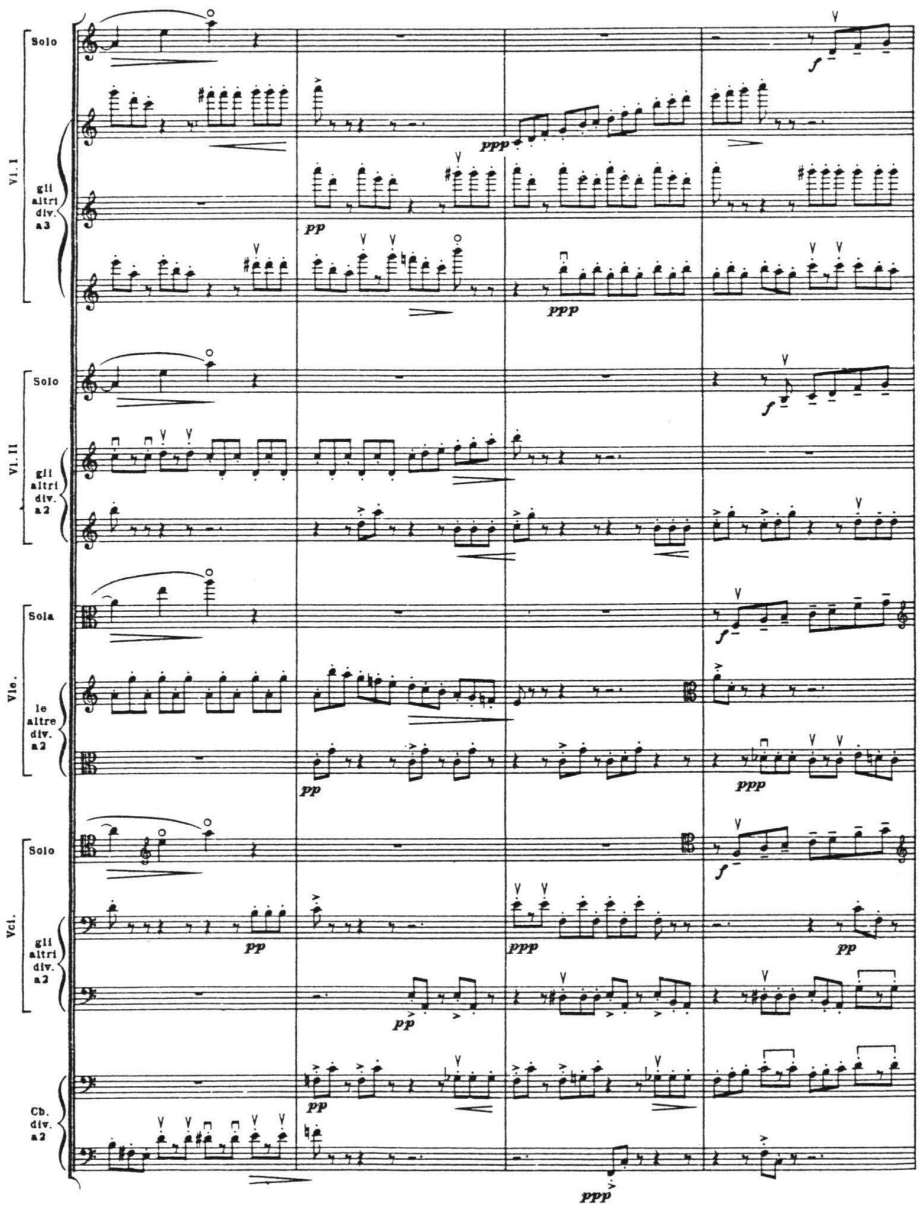

Vl. I
Vl. II
Vle.
Vcl.
cresc.
ff
31
Vl. I div.
Cb. div.
fff tutta forza
f sempre molto marc.
p saltando
mf sempre molto marc.

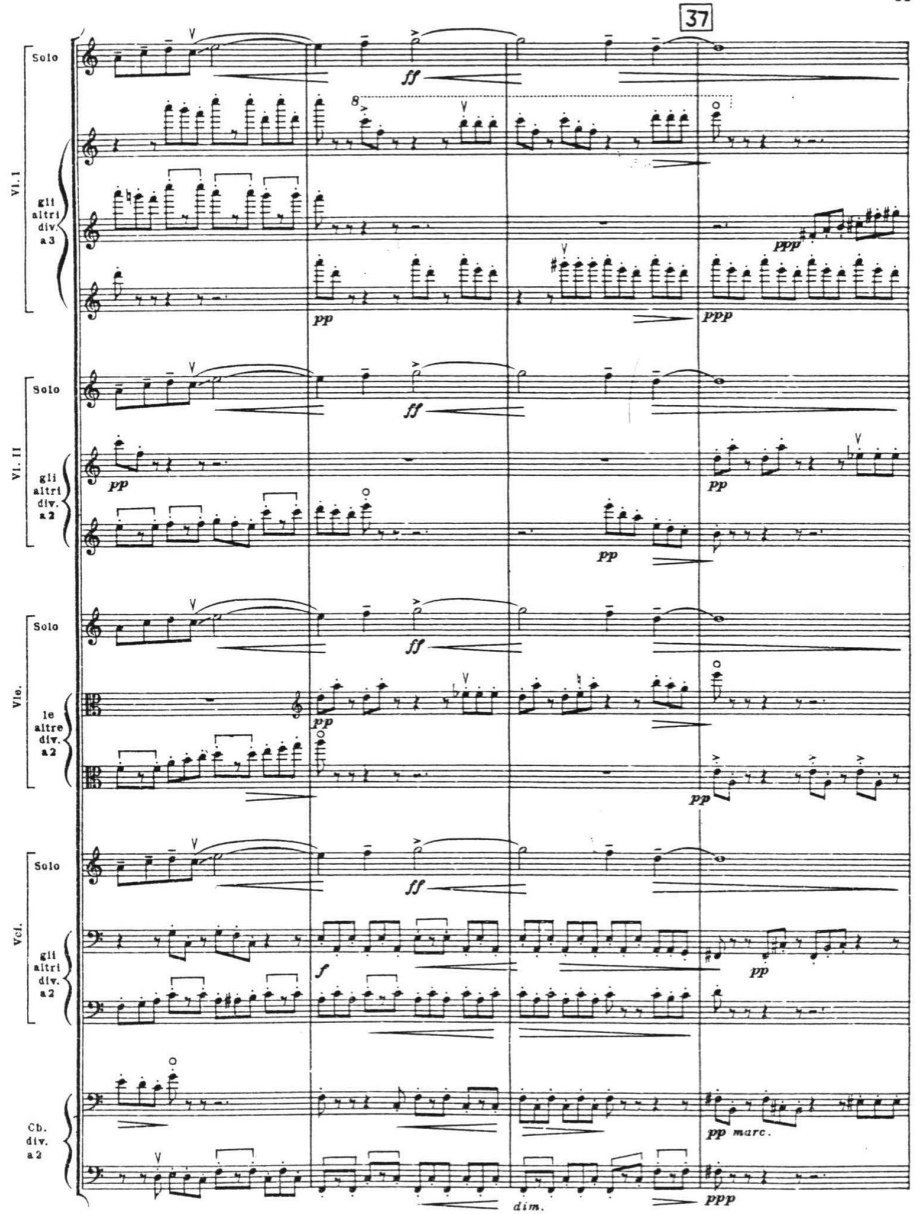

Vl. I
Solo
gli altri div. a 3
Vl. II
Solo
gli altri div. a 2
Vle.
Sola
le altre div. a 2
Vcl.
Solo
gli altri div. a 2
Cb. div. a 2
senza sord.
sul G
arco
p espress.
pp
ppp
con sord

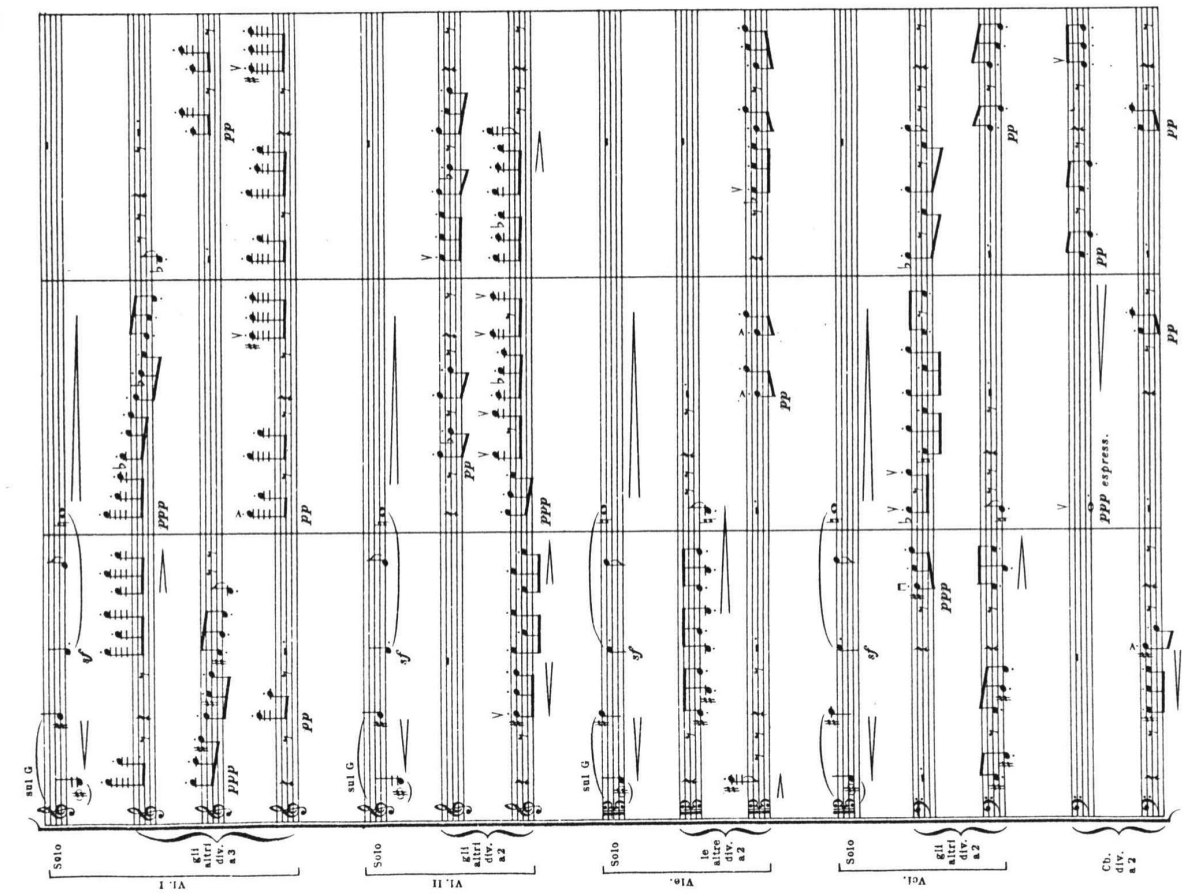

Vl. I
Solo
gli altri div. a 3
Vl. II
Solo
gli altri div. a 2
Vle.
Sola
le altre div. a 2
Vcl.
Solo
gli altri div. a 2
Cb. div. a 2
pp
ppp

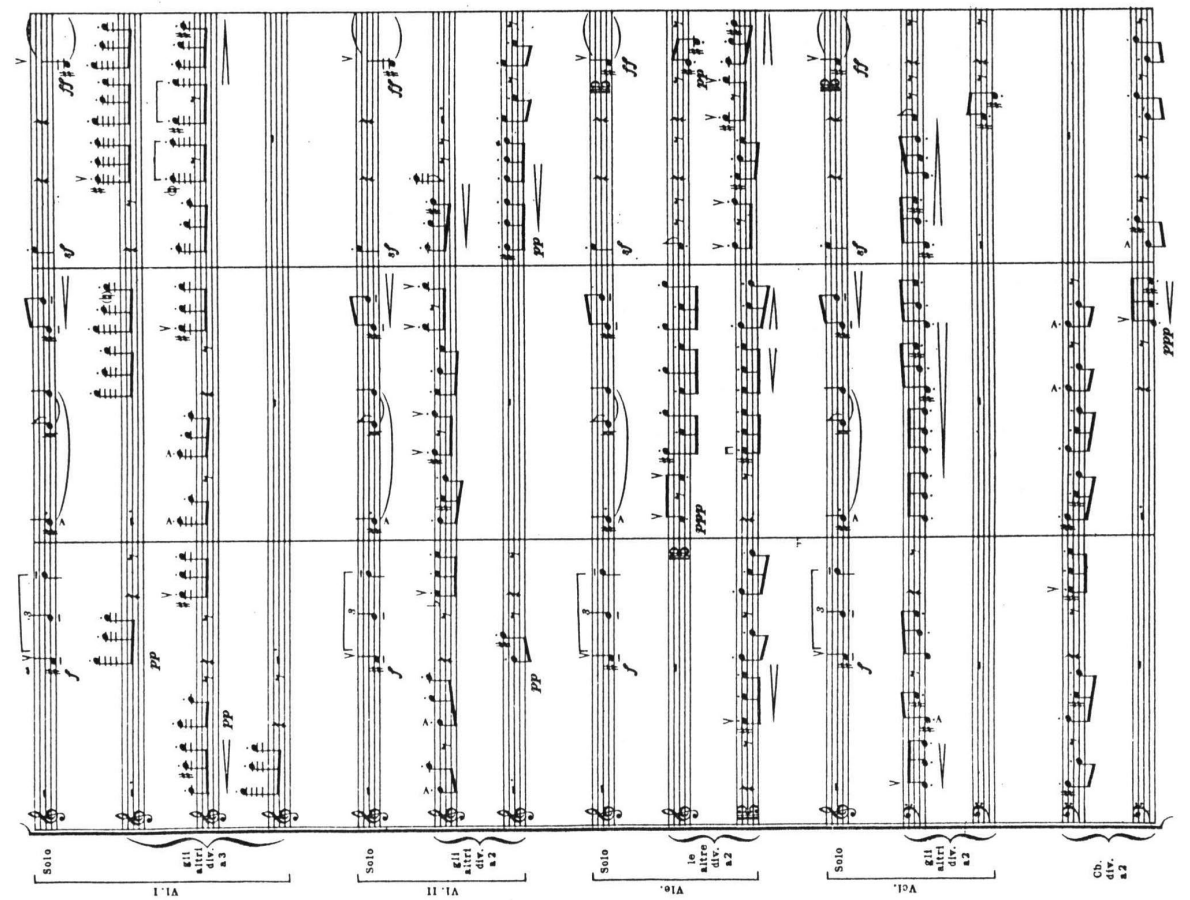

36
Solo
Vl. I
gli altri div. a 3
pp
ppp
Solo
Vl. II
gli altri div. a 2
pp
ppp
Solo
Vla.
le altre div. a 2
pp
ppp
Solo
Vcl.
gli altri div. a 2
pp
ppp
Cb. div. a 2
pp

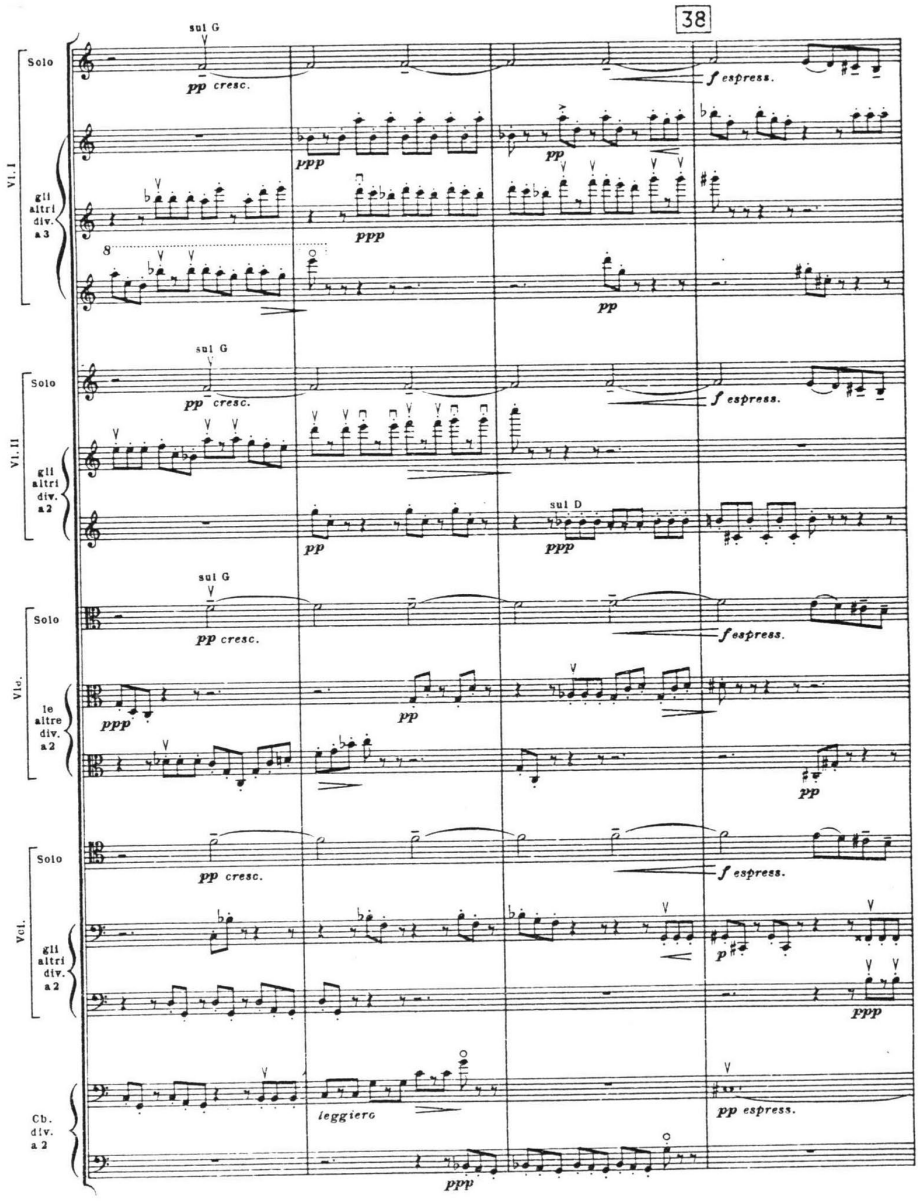

Solo
Vl. I
gli altri div. a 3
mf
pp
Solo
Vl. II
gli altri div. a 2
mf
pp
ppp
Solo
Vla.
le altre div. a 2
mf
ppp
Solo
Vcl.
gli altri div. a 2
mf
ppp
leggiero
Cb. div. a 2
ppp
pp

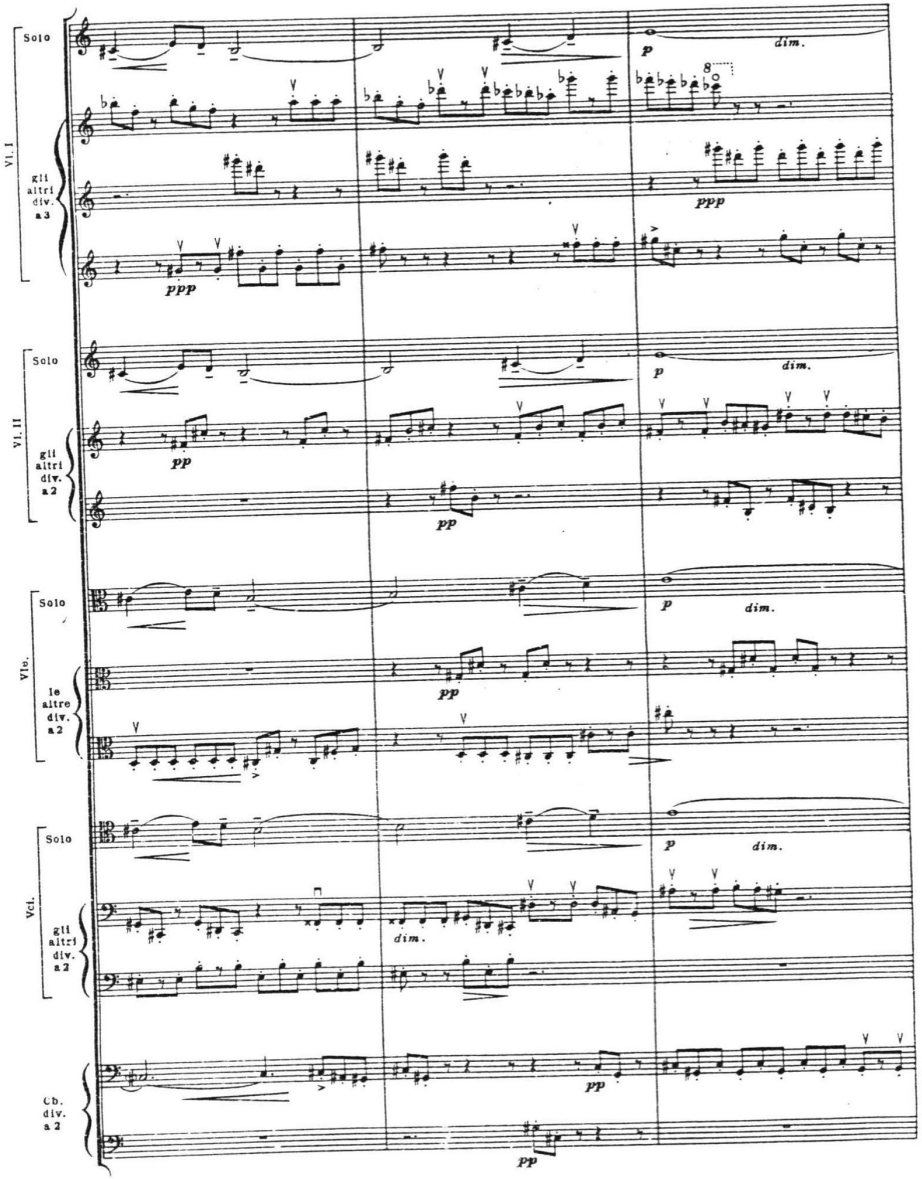

Vl. I
Solo
gli altri div. a3
Vl. II
Solo
gli altri div. a2
Vle.
Sola
le altre div. a2
Vcl.
Solo
gli altri div. a2
Cb.
div. a2

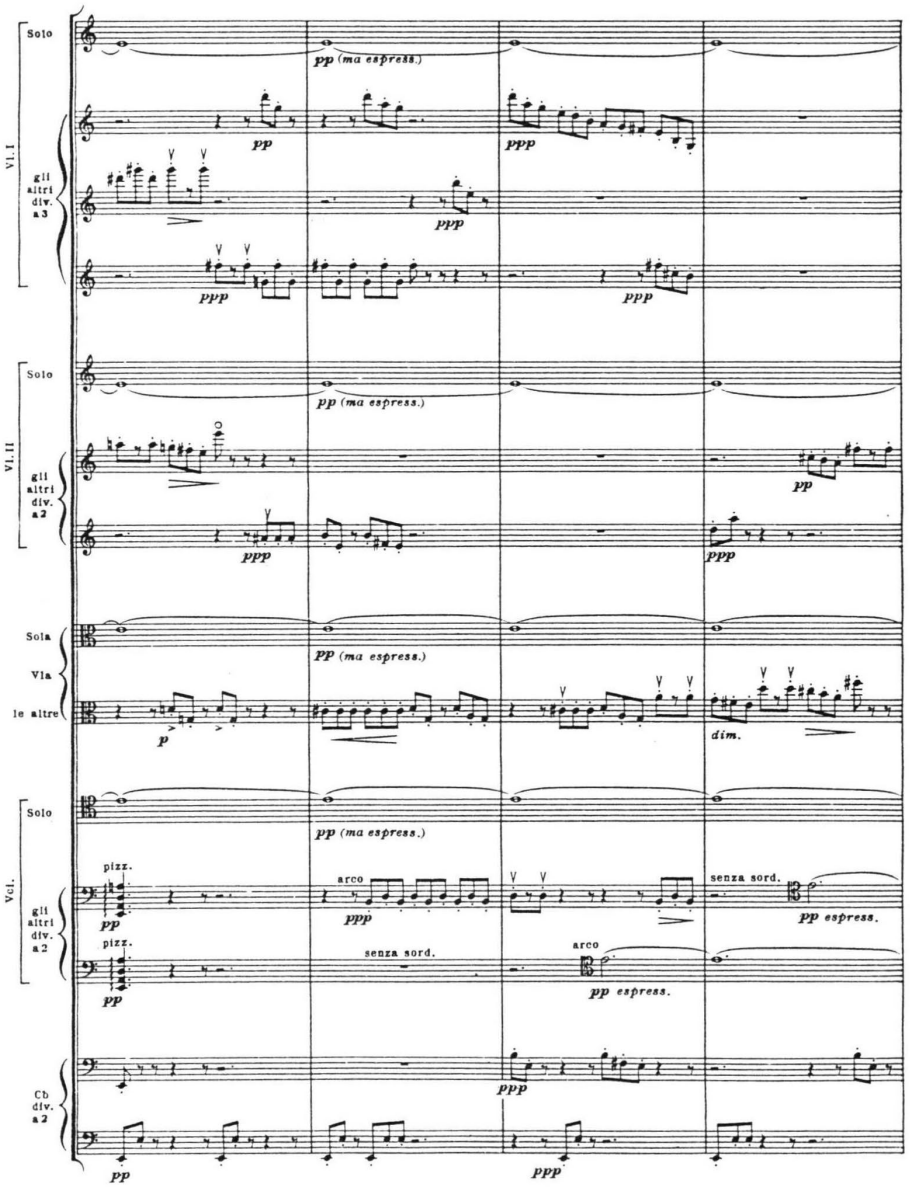

37
Vl. I
Solo
gli altri div. a3
Vl. II
Solo
gli altri div. a2
Vle.
Solo
le altre div. a2
Vcl.
Solo
gli altri div. a2
Cb.
div. a2
pp marc.
dim.

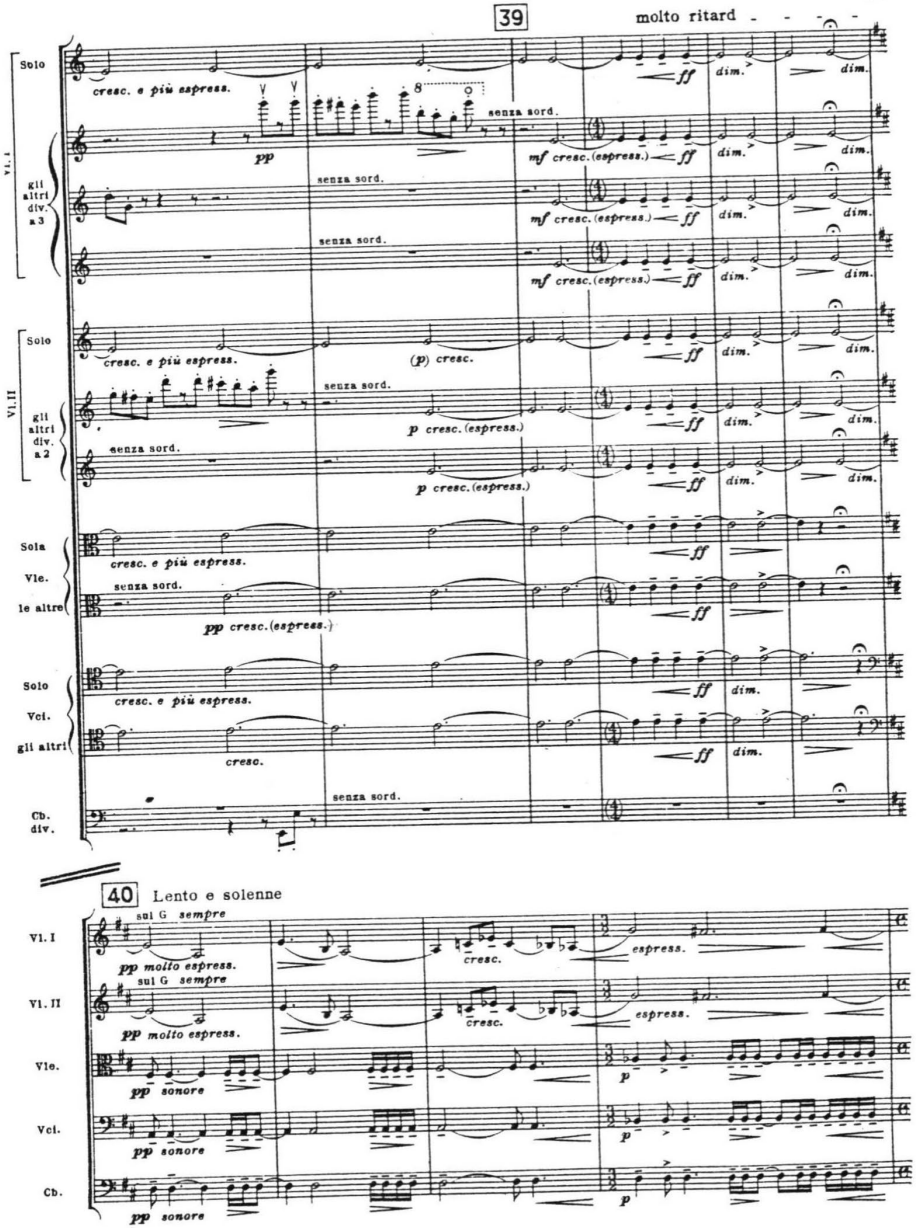

Vl. I
Solo
gli altri div. a 3
sul G
Vl. II
Solo
gli altri div. a 2
Vla.
Solo
le altre div. a 2
Vcl.
Solo
gli altri div. a 2
Cb.
div. a 2
ppp espress.


Vl. I
Solo
gli altri div. a 3
Vl. II
Solo
gli altri div. a 2
Vla.
Solo
le altre div. a 2
Vcl.
Solo
gli altri div. a 2
Cb.
div. a 2


38
Vl. I
Solo
gli altri div. a 3
sul G
pp cresc.
f espress.
ppp
pp
Vl. II
Solo
gli altri div. a 2
sul G
pp cresc.
f espress.
pp
sul D
ppp
Vlc.
Solo
le altre div. a 2
sul G
pp cresc.
f espress.
ppp
pp
Vcl.
Solo
gli altri div. a 2
pp cresc.
f espress.
p
ppp
Cb. div. a 2
leggiero
pp espress.
ppp

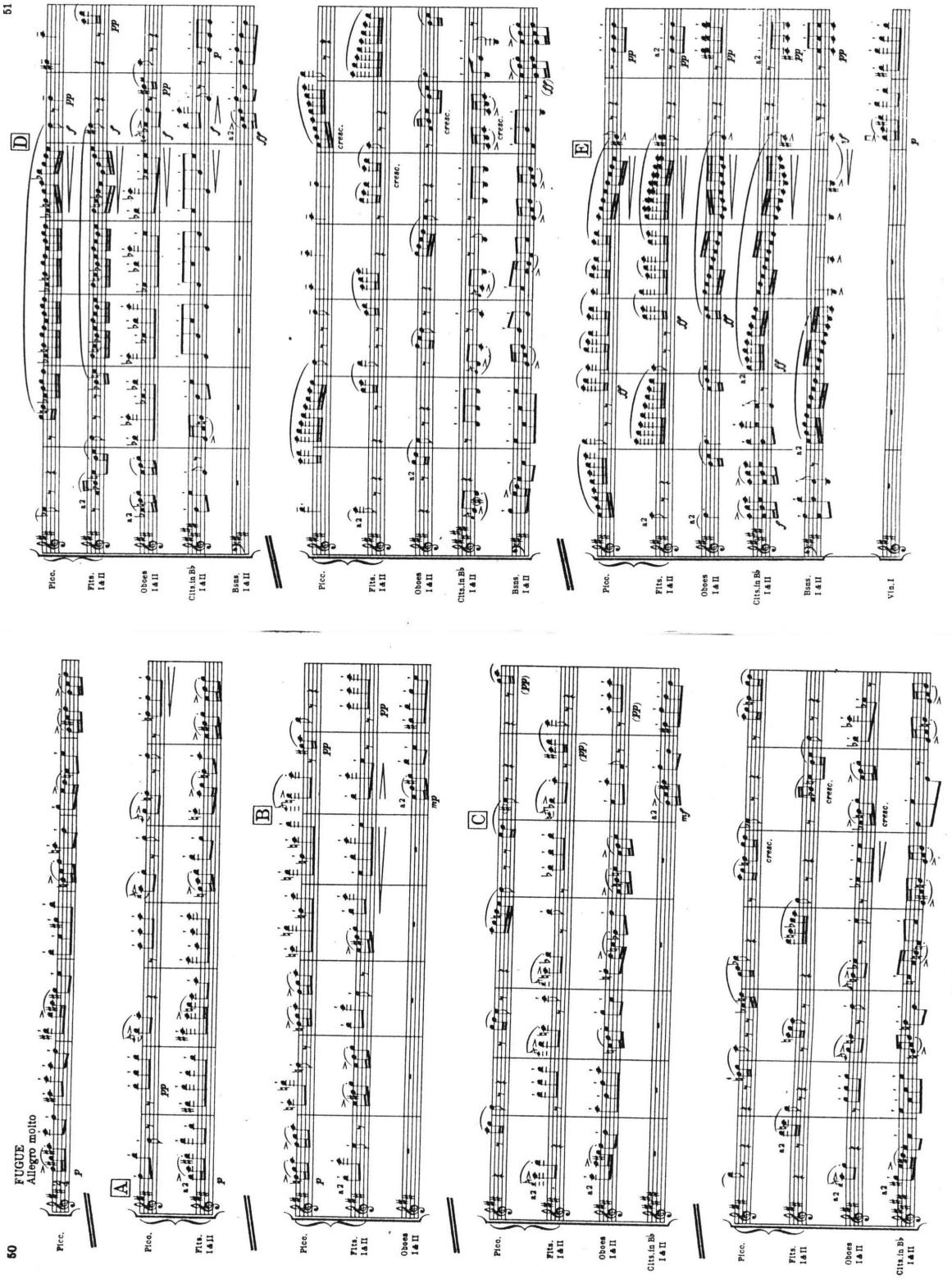

Vl. I
Solo
gli altri div. a 3
p
dim.
ppp
Vl. II
Solo
gli altri div. a 2
p
dim.
pp
Vlc.
Solo
le altre div. a 2
p
dim.
pp
Vcl.
Solo
gli altri div. a 2
p
dim.
dim.
Cb. div. a 2
pp
pp

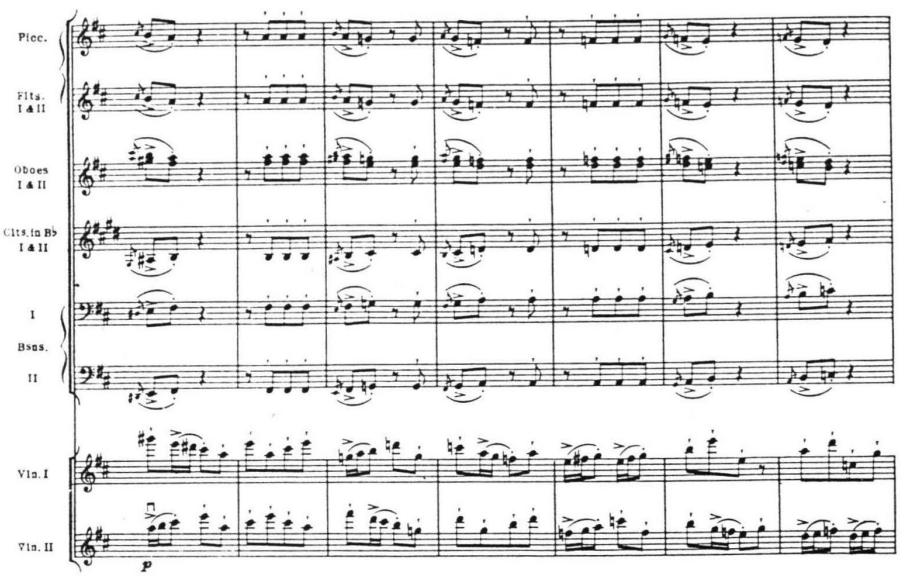

Vl. I
Solo
gli altri div. a 3
pp (ma espress.)
pp
ppp
Vl. II
Solo
gli altri div. a 2
Sola Vla le altre
p
dim.
Vcl.
pizz.
arco
senza sord.
pp espress.
Cb. div. a 2

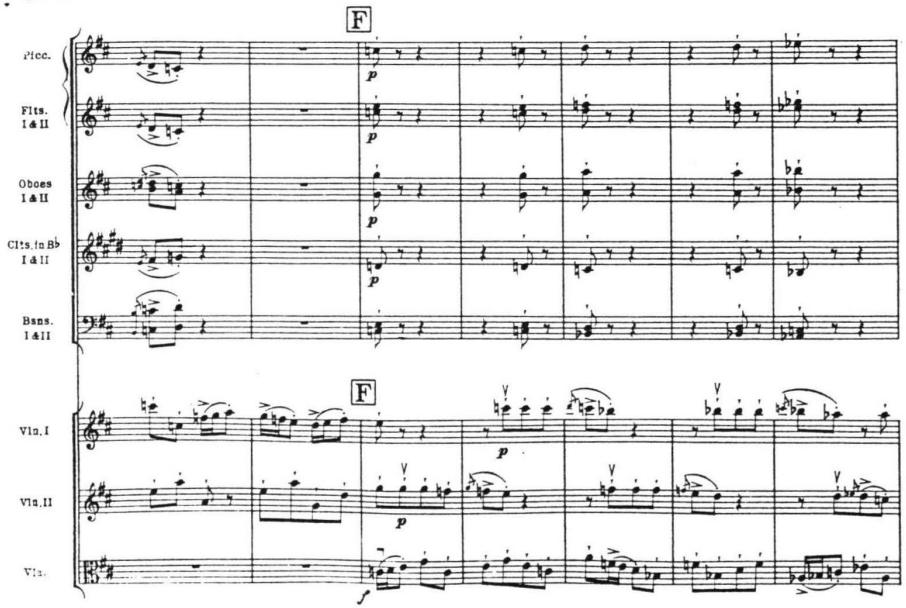

39
molto ritard
Solo
gli altri div. a 3
cresc. e più espress.
senza sord.
mf cresc.(espress.)
ff
dim.
Vl. II
(p) cresc.
p cresc.(espress.)
Sola Vle. le altre
pp cresc.(espress.)
Solo Vcl. gli altri
cresc.
Cb. div.
40
Lento e solenne
sul G sempre
pp molto espress.
espress.
Vle.
Vcl.
Cb.
pp sonore

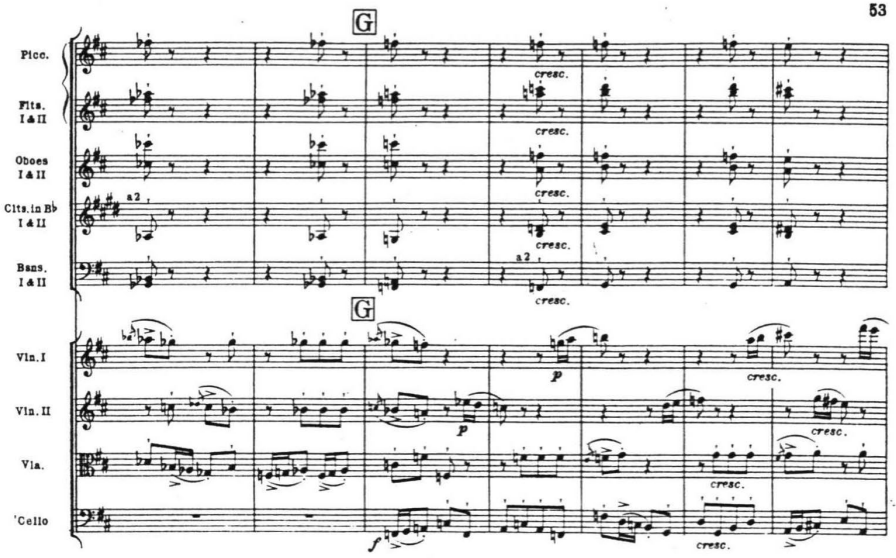
Britten încheie tot prin fugă şi seria sa de variaţiuni scrise pe o temă de Purcell. Modelarea de către Britten sub formă de fugă a temei lui Purcell, precum şi structura fugii constituie una dintre rezolvările polifonice interesante ale muzicii secolului XX, făcând totodată referire retroactivă şi la antecedentele regeriene.

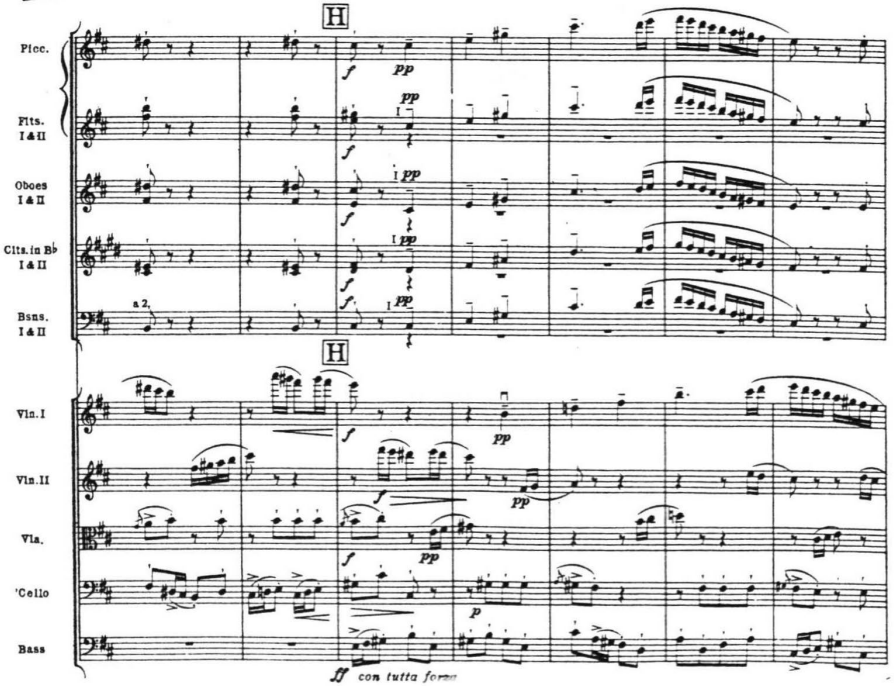
Ex. 2 Britten : Variaţiuni pe o temă de Purcell, tema de fugă şi expoziţia

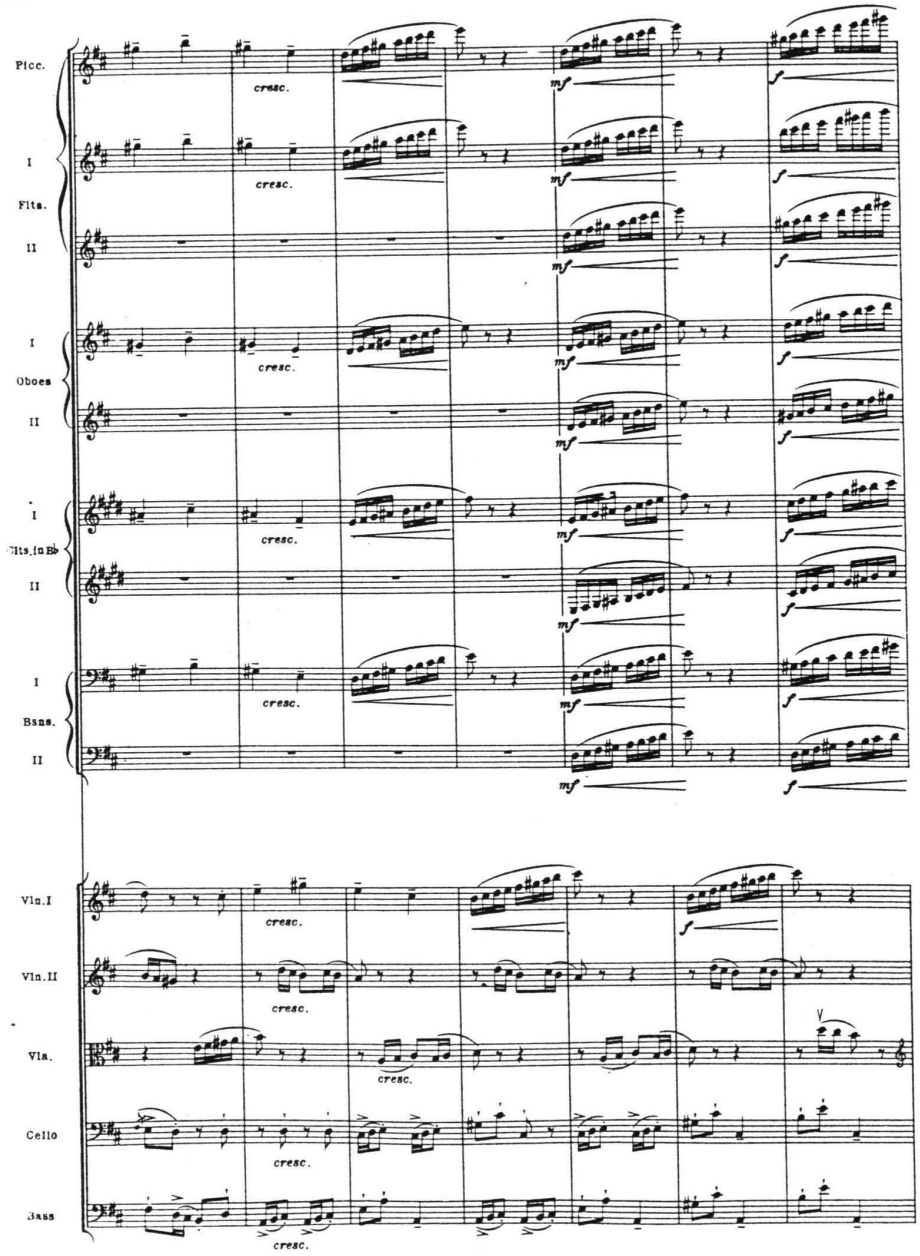


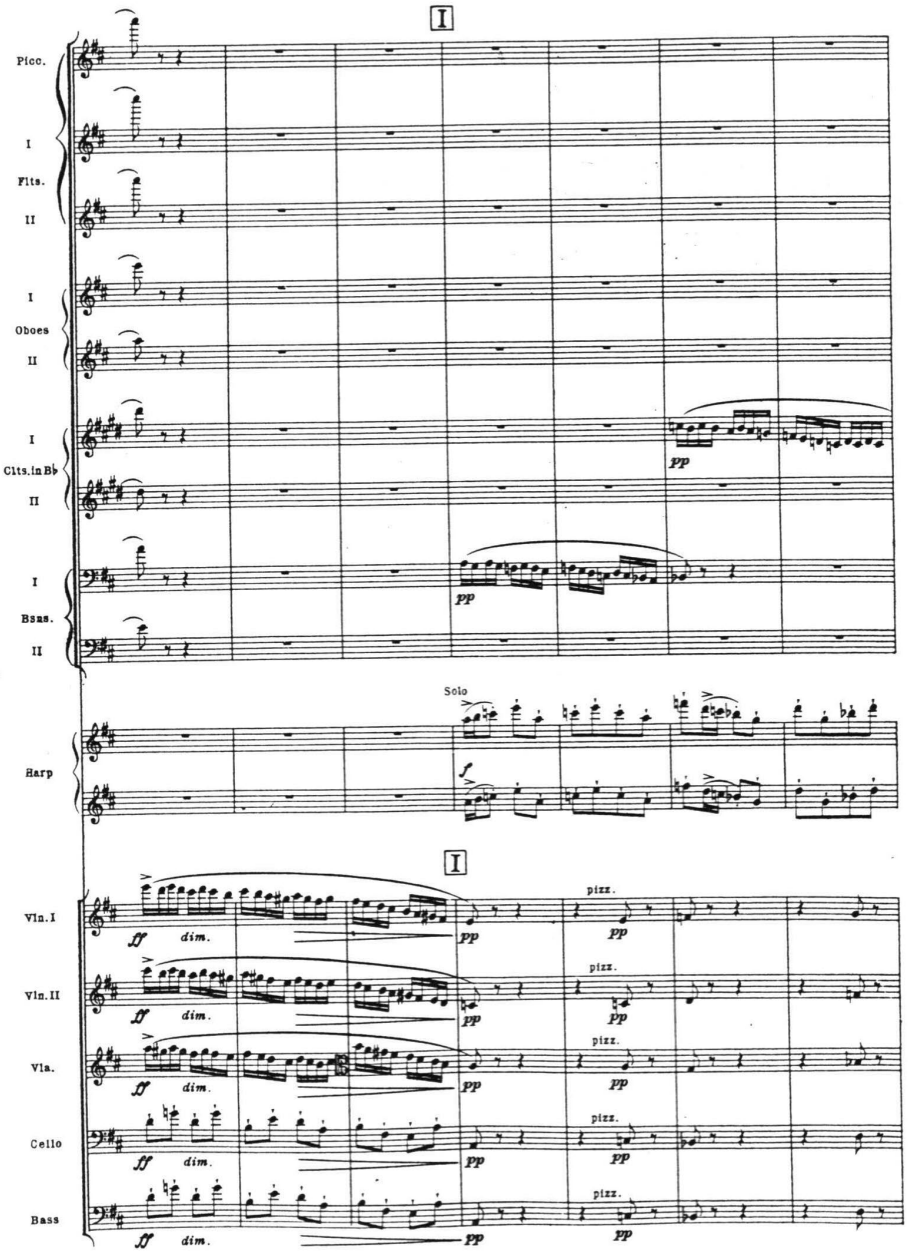

Picc.
Flts. I & II
Oboes I & II
Clts. in B♭ I & II
I
Bsns.
II
Vln. I
Vln. II
p

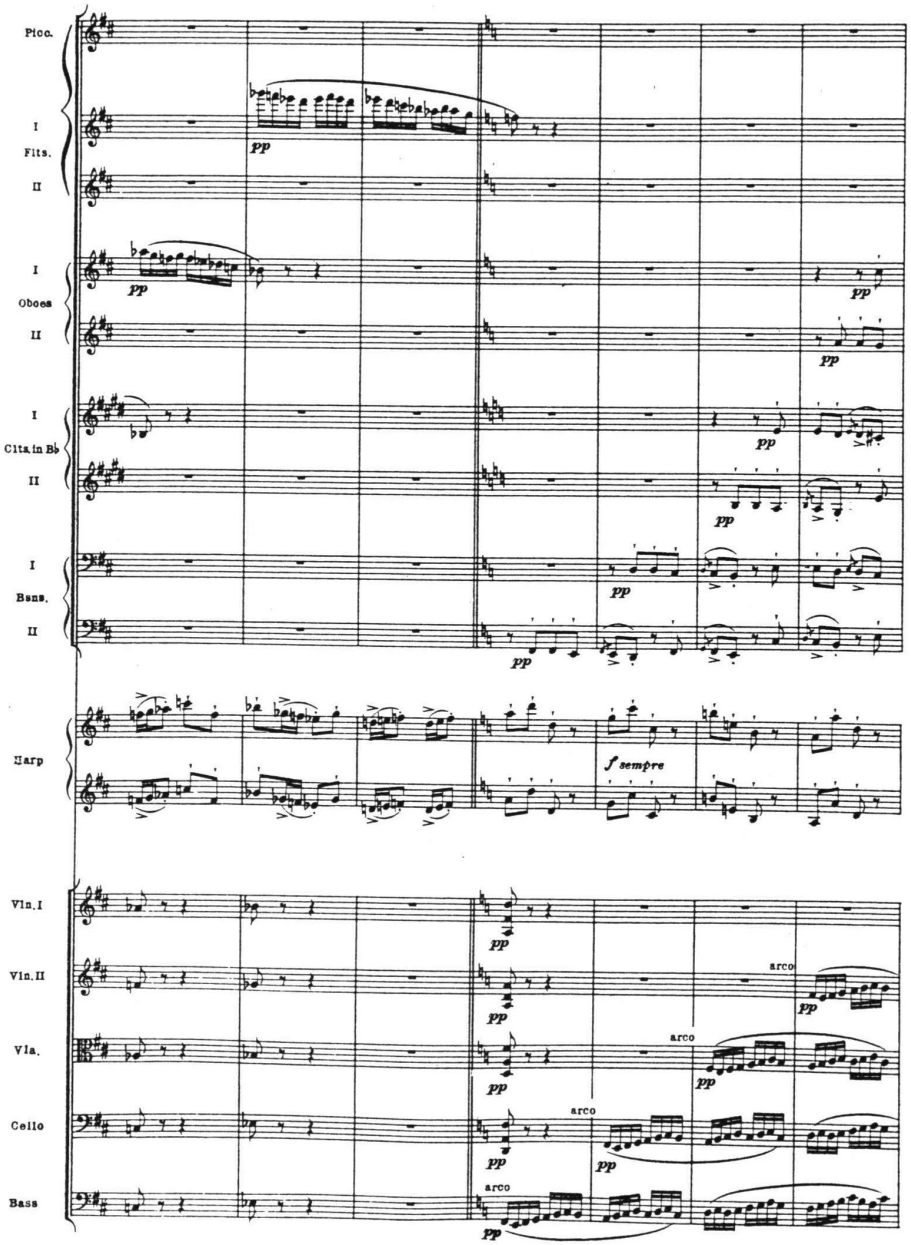

F
Picc.
Flts. I & II
Oboes I & II
Clts. in B♭ I & II
Bsns. I & II
Vln. I
Vln. II
Vla.
p
f

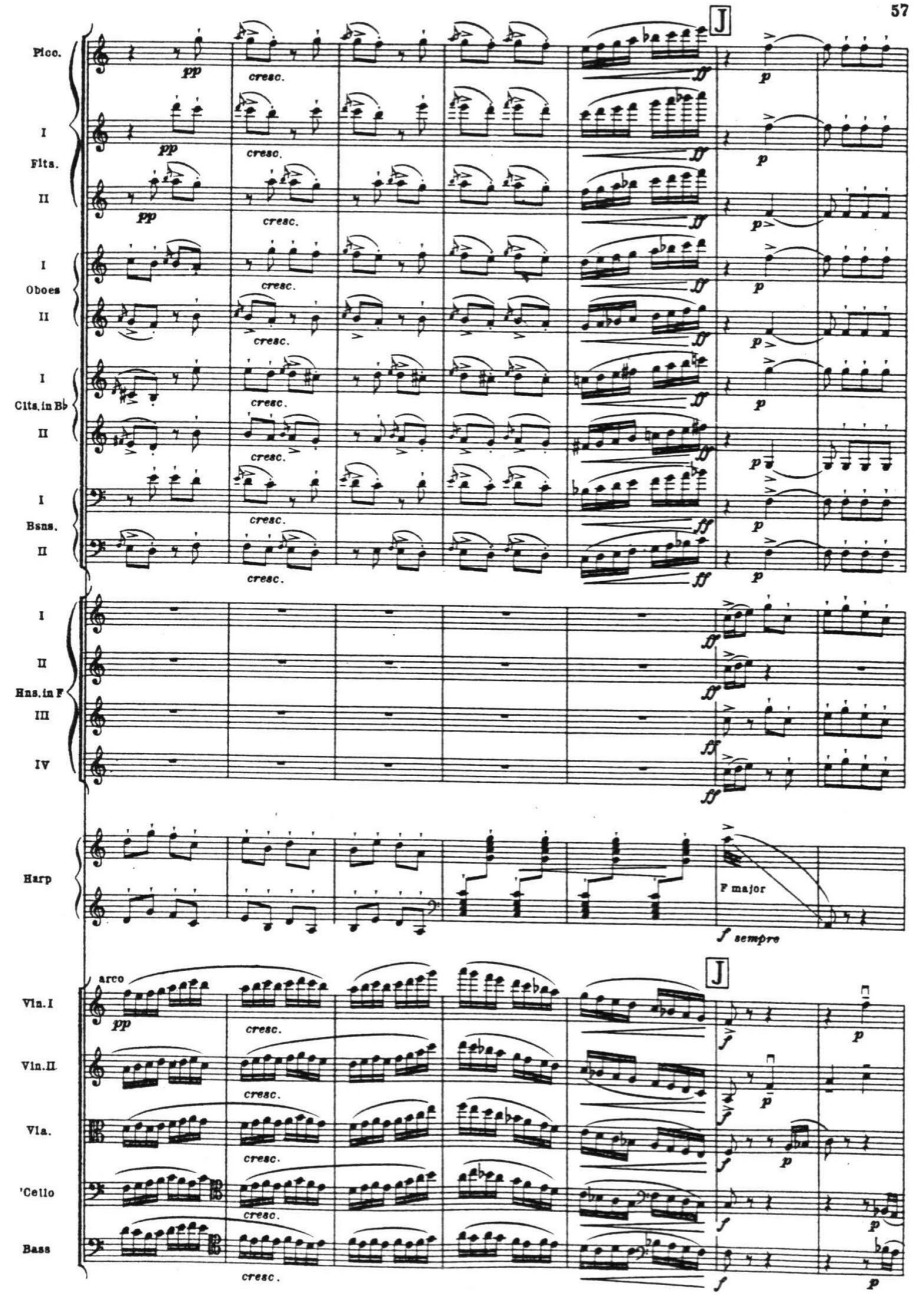

G
Picc.
Flts. I & II
Oboes I & II
Clts. in B♭ I & II
Bsns. I & II
a2
cresc.
G
Vln. I
Vln. II
Vla.
'Cello
p
f
cresc.


H
Picc.
Flts. I & II
Oboes I & II
Clts. in B♭ I & II
Bsns. I & II
a2
f
pp
H
Vln. I
Vln. II
Vla.
'Cello
Bass
p
ff con tutta forza


Picc.
I
Flts.
II
I
Oboes
II
I
Clts.in B♭
II
I
Bsns.
II
Vln.I
Vln.II
Vla.
Cello
Bass
cresc.
mf
f

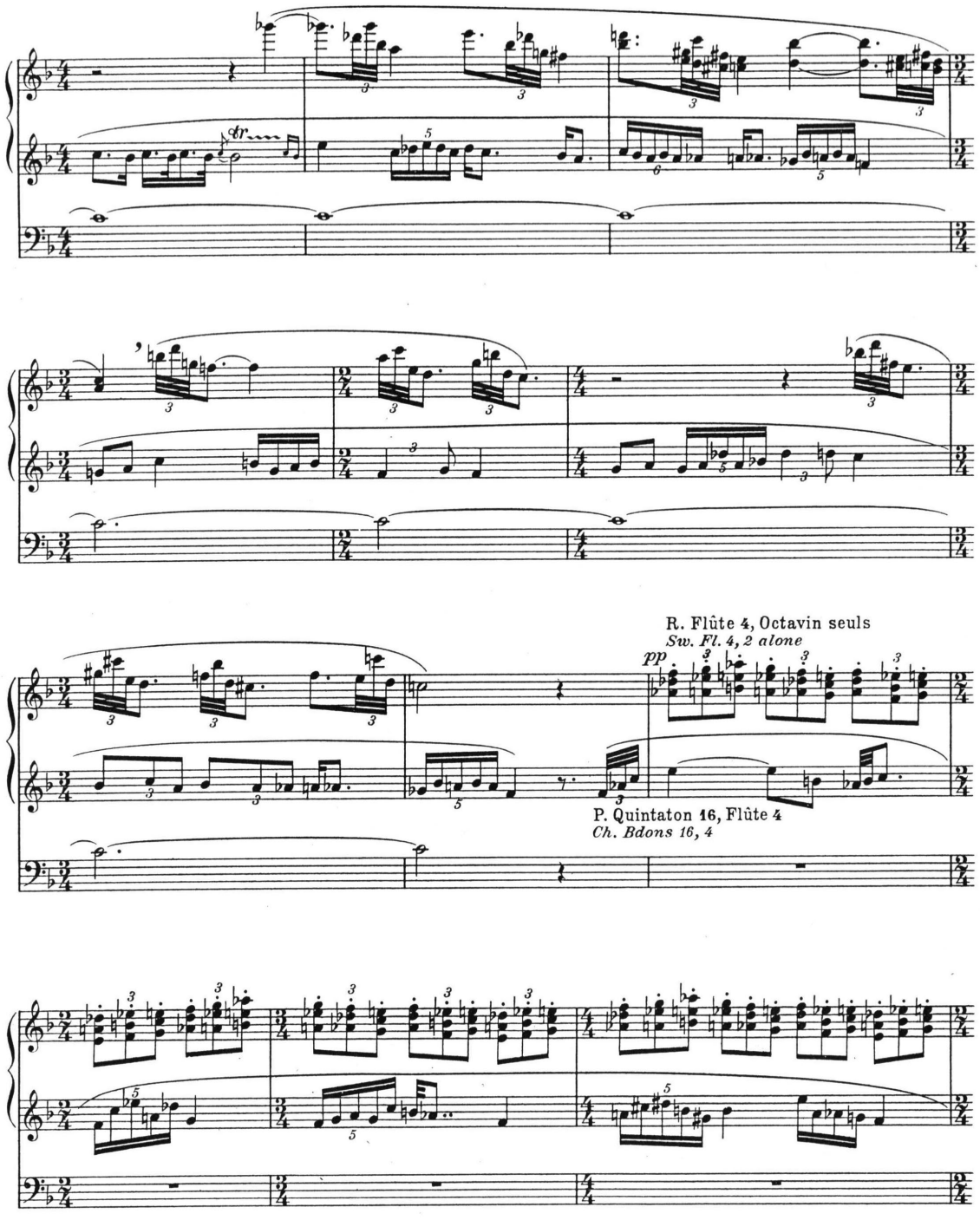

I
Picc.
I
Flts.
II
I
Oboes
II
I
Clts.in B♭
II
I
Bsns.
II
pp
Solo
Harp
f
I
Vln.I
Vln.II
Vla.
Cello
Bass
ff
dim.
pp
pizz.


Picc.
I
Flts.
II
I
Oboes
II
I
Clts.in Bb
II
I
Bsns.
II
Harp
Vln.I
Vln.II
Vla.
Cello
Bass
pp
f sempre
arco


J
Picc.
I
Flts.
II
I
Oboes
II
I
Clts.in Bb
II
I
Bsns.
II
I
II
Hns.in F
III
IV
Harp
F major
Vln.I
Vln.II
Vla.
'Cello
Bass
pp
cresc.
ff
p
f sempre
arco

În muzica primei părţi a secolului XX Messiaen reprezintă cu cea mai mare consecvenţă năzuinţele contrapunctice ale muzicii moderne religioase (ale muzicii de orgă). Citäm din lucrarea pentru orgă intitulată **L' Ascension** planurile sonore suprapuse polifonic ale părţii a doua. Manualele şi jocul de pedale oferă apriori soluţiile de structură polifonică. Şi în formarea polifoniei baroce, a jucat un rol important ORGA, supremul şi cel mai desăvârşit instrument polifonic. Bineînţeles, şi muzica de orgă modernă este de o concepţie puternic polifonică.

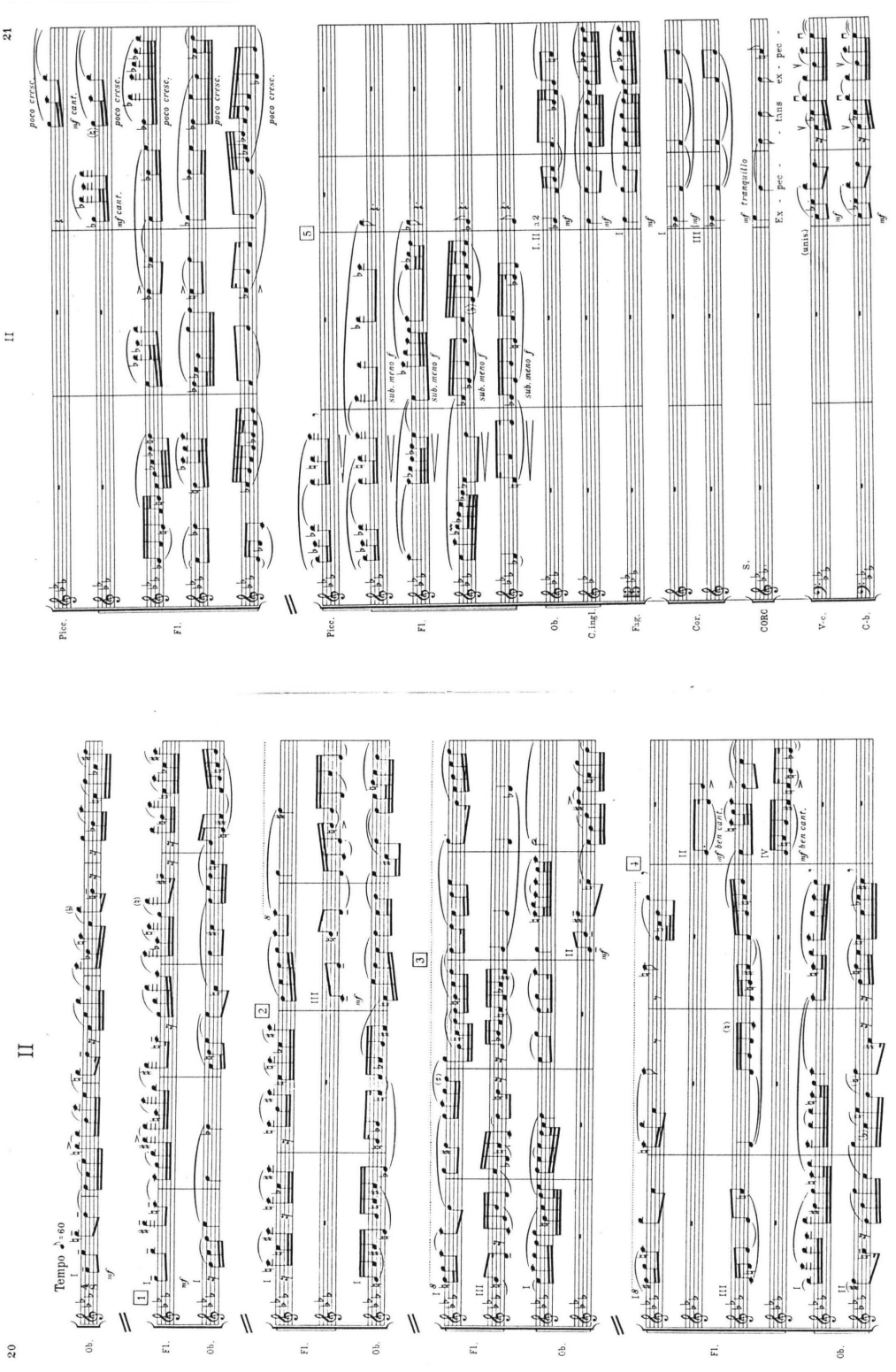
Ex. 3 Messiaen : L' Ascension pour orgue, partea a II-a (fragment) – poliritmie, polimetrie,

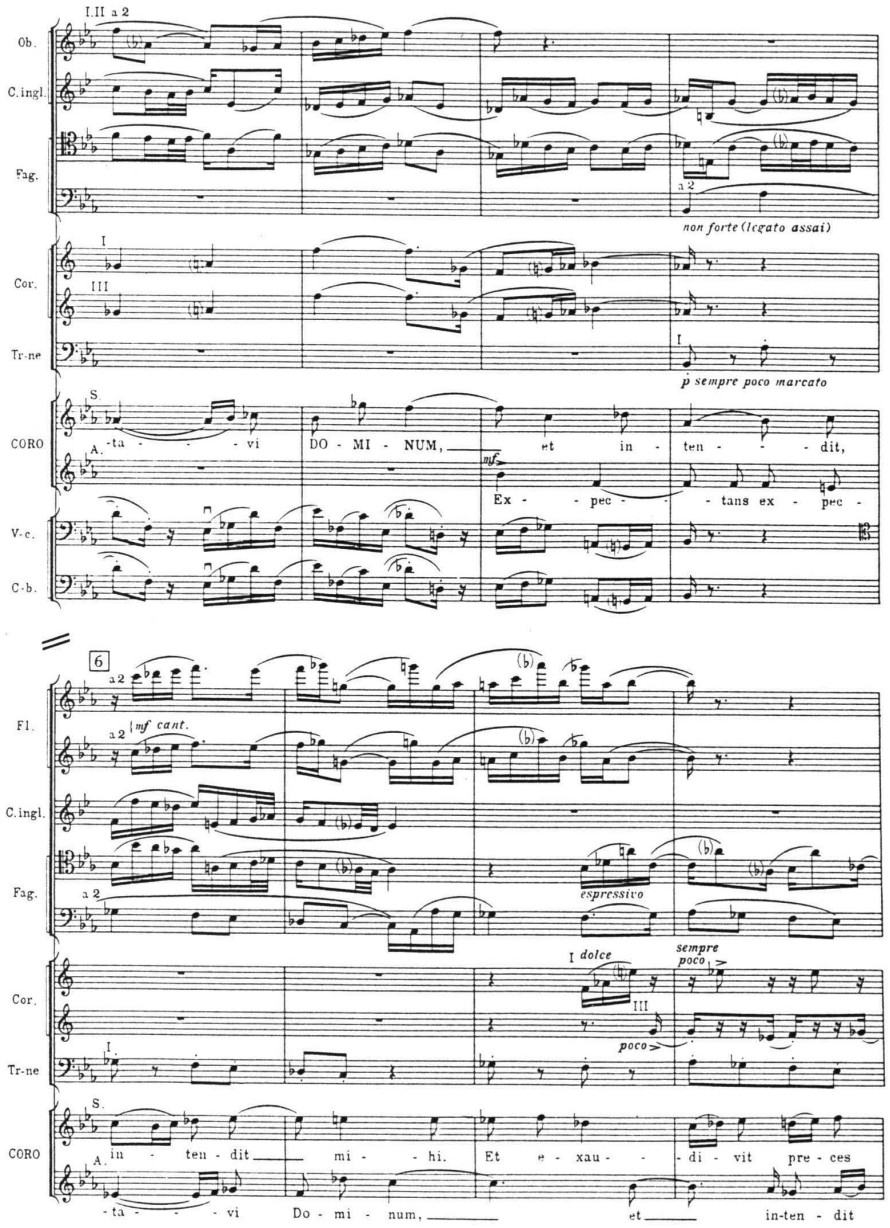


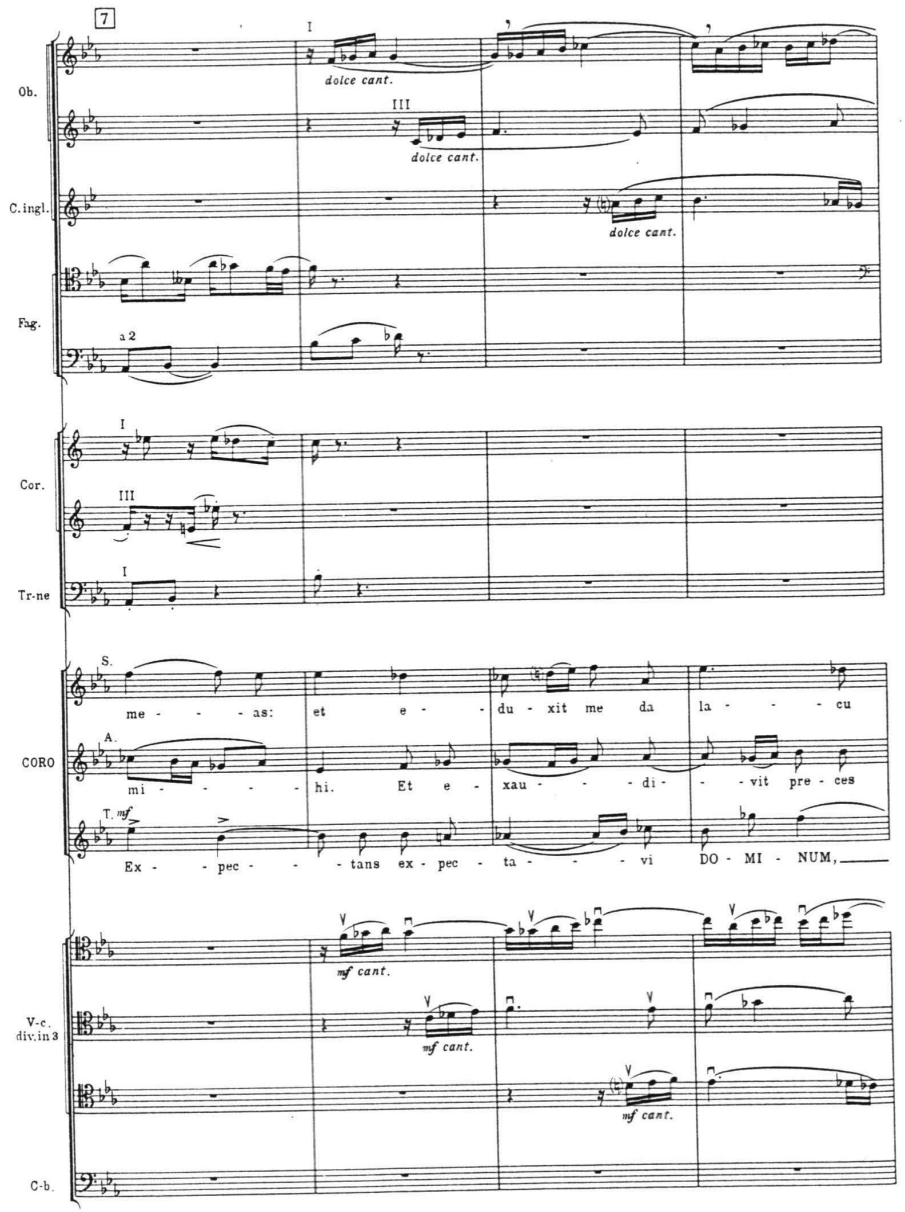
Fiecare creaţie muzicală religioasă a secolului XX, de la Stravinsky până la Kodály este puternic ancorată în tradiţiile polifonice baroce.

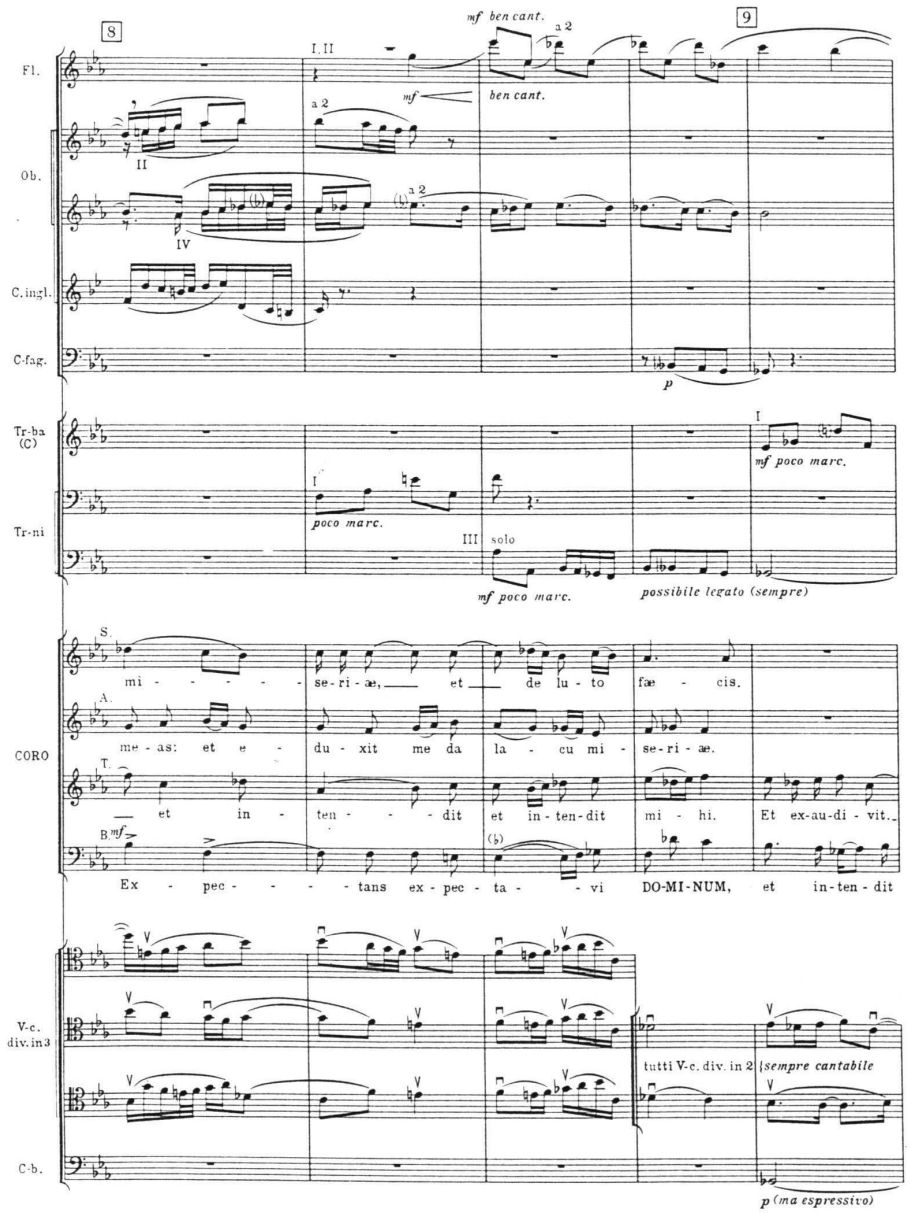
Citǎm din **Simfonia psalmilor** de Stravinsky unul dintre cele mai ilustrative fragmente polifonice: Fuga. Alternanţa secţiunilor instrumentale şi corale face referire clară la antecedentele muzicale baroce.

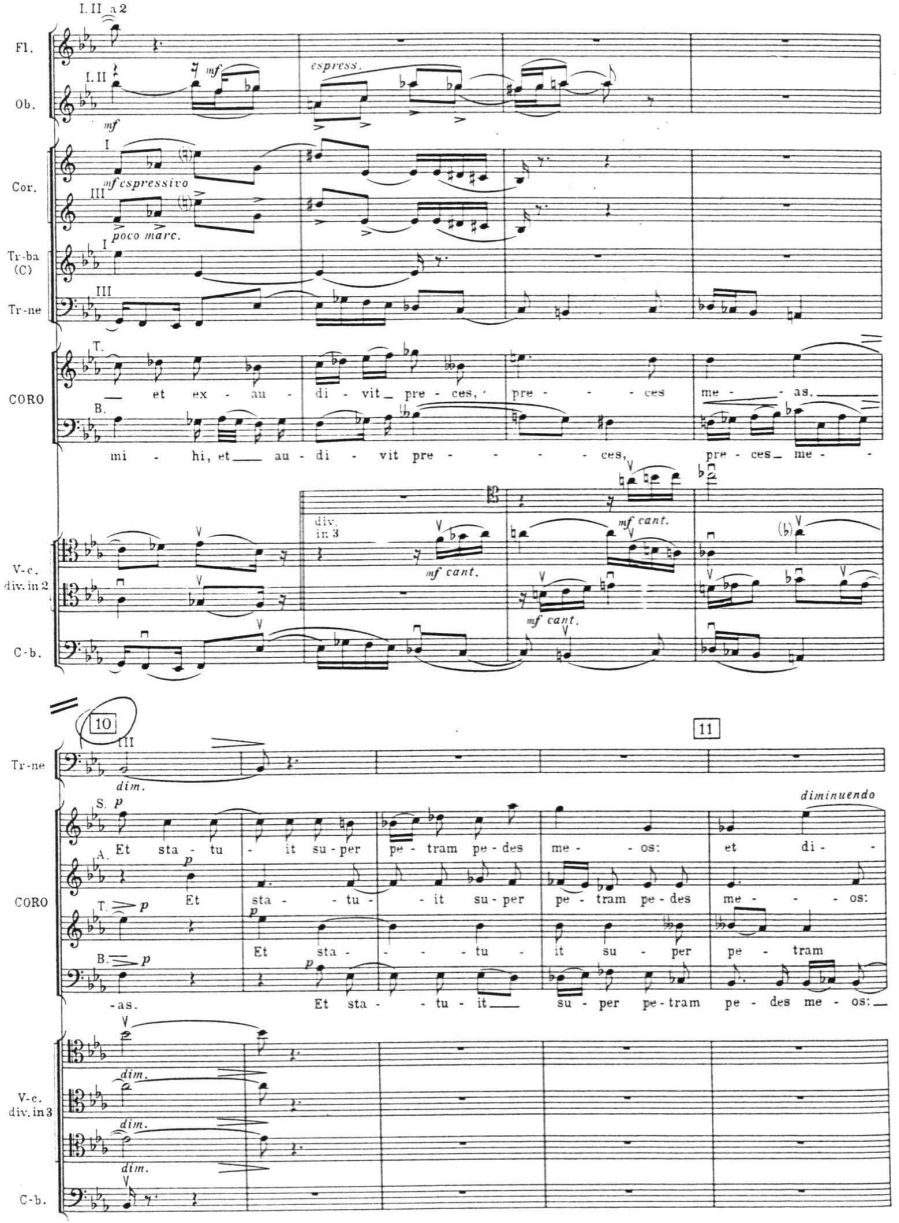
Ex. 4 Stravinsky : Simfonia psalmilor

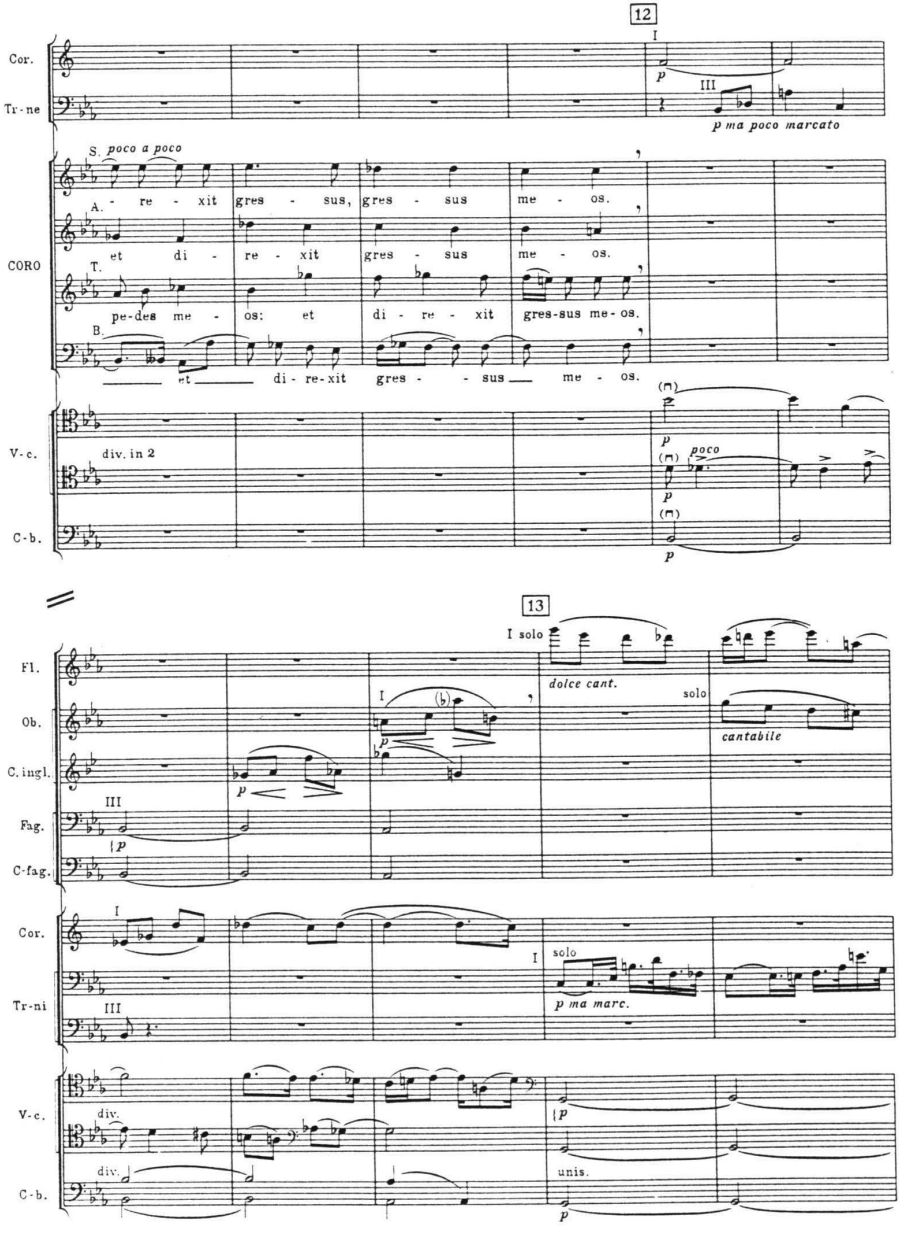


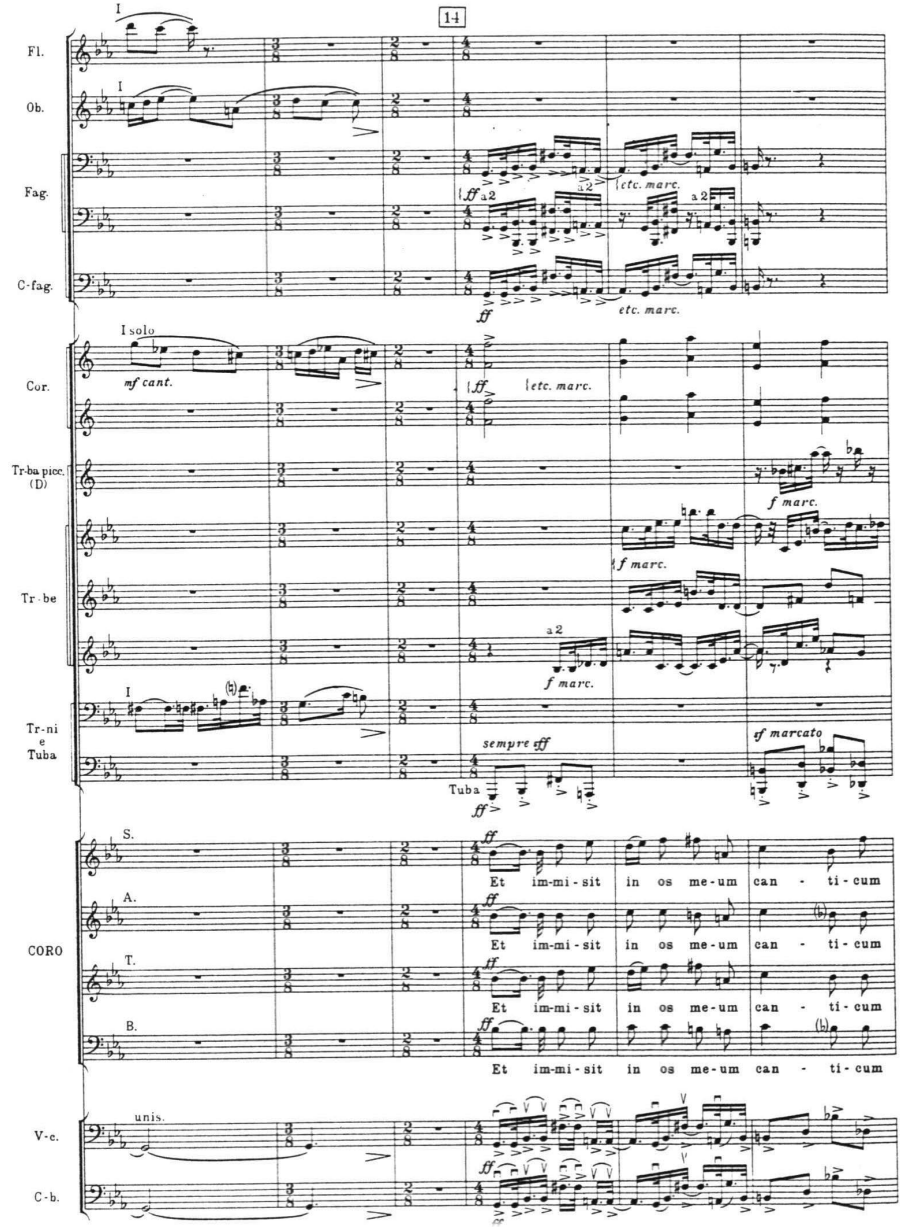

I.II a 2
Ob.
C.ingl.
Fag.
a 2
non forte (legato assai)
Cor.
I
III
Tr-ne
I
p sempre poco marcato
CORO
S.
A.
-ta - - - - vi
DO - MI - NUM,
mf
et in - ten - - - - dit,
Ex - - pec - - - - tans ex - pec -
V-c.
C-b.
6
Fl.
a 2
mf cant.
espressivo
sempre poco
I dolce
III
poco
-ta - - - - vi
Do - mi - num,
et
in-ten - dit
in - ten - dit
mi - - - hi.
Et e - xau - - - di - vit pre - ces

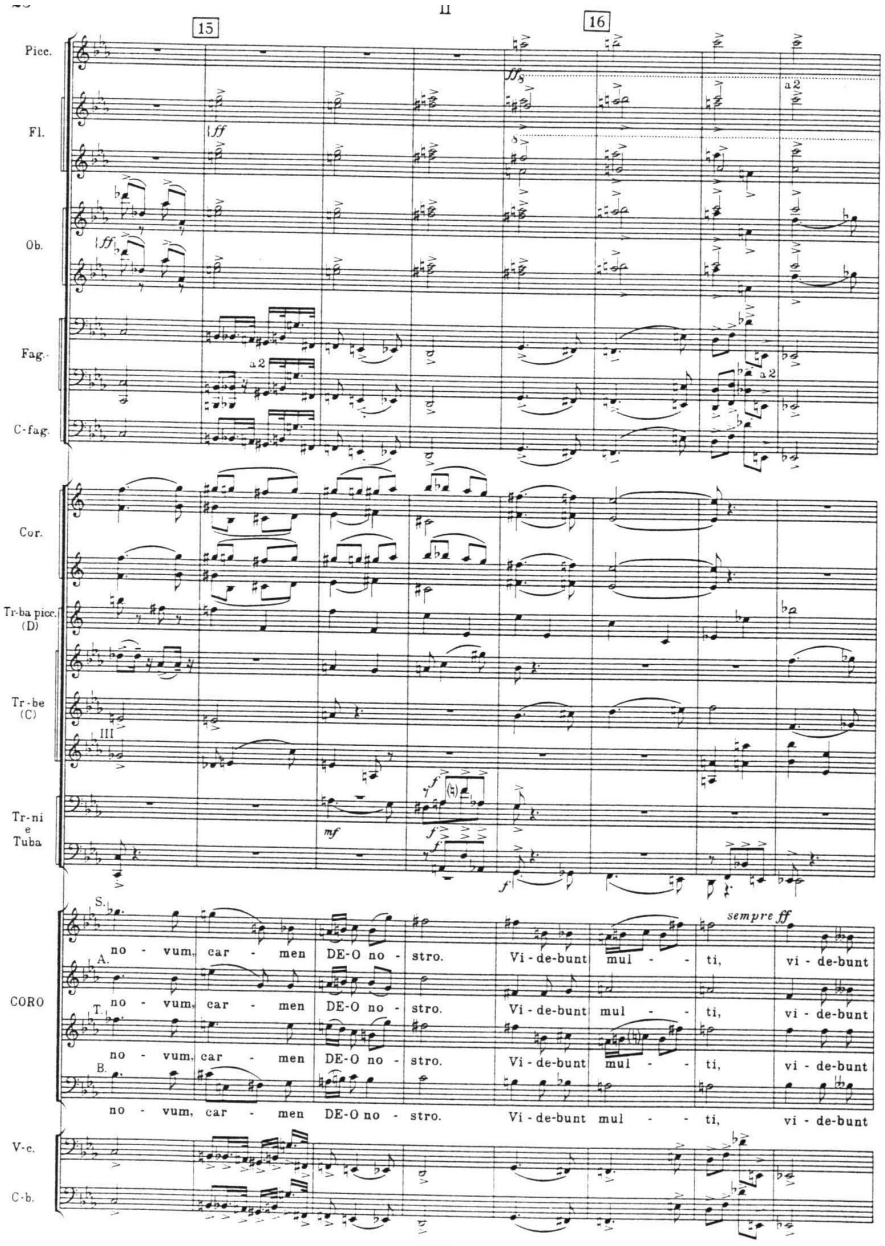

7
Ob.
I
dolce cant.
III
dolce cant.
C.ingl.
dolce cant.
Fag.
a 2
Cor.
I
III
Tr-ne
I
CORO
S.
me - - - as: et e - du - xit me da la - - - cu
A.
mi - - - - hi. Et e - xau - - - di - - vit pre - ces
T.
mf
Ex - - pec - - - tans ex - pec - ta - - - vi
DO - MI - NUM,
V-c.
div.in 3
mf cant.
mf cant.
mf cant.
C-b.

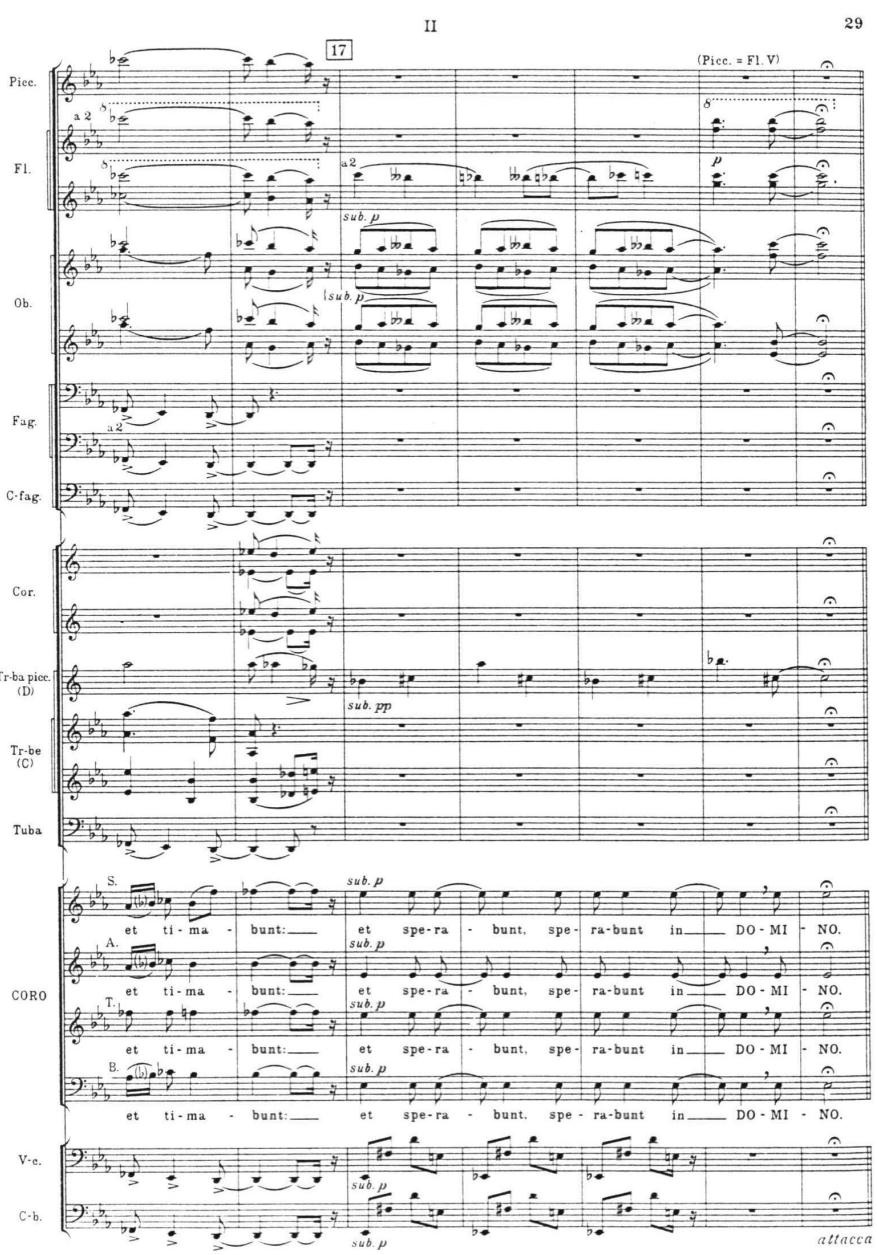

8
9
Fl.
Ob.
C. ingl.
C-fag.
Tr-ba (C)
Tr-ni
CORO
V-c. div. in 3
C-b.
mf ben cant.
a 2
I. II
mf
ben cant.
II
IV
p
mf poco marc.
poco marc.
III solo
mf poco marc.
possibile legato (sempre)
S.
mi - - - - - se-ri-æ, et de lu-to fæ - cis.
A.
me-as: et e - du-xit me da la - cu mi - se-ri-æ.
T.
et in - ten - - dit et in-ten-dit mi - hi. Et ex-au-di-vit.
B.
Ex - pec - - - tans ex-pec-ta - vi DO-MI-NUM, et in-ten-dit
tutti V-c. div. in 2
sempre cantabile
p (ma espressivo)


Fl.
Ob.
Cor.
Tr-ba (C)
Tr-ne
CORO
V-c. div. in 2
C-b.
I. II a 2
I. II
mf
espress.
mf espressivo
poco marc.
T.
et ex - au - di - vit pre - ces, pre - - - ces me - - as.
B.
mi - hi, et au - di - vit pre - - - - ces, pre - ces me -
div. in 3
mf cant.
10
11
Tr-ne
dim.
diminuendo
S.
Et sta - tu - it su-per pe-tram pe-des me - - os: et di -
A.
Et sta - tu - it su-per pe-tram pe-des me - - os:
T.
Et sta - - - tu - it su - per pe - tram
B.
-as. Et sta - tu - it su - per pe-tram pe - des me - os:
V-c. div. in 3
dim.


12
Cor.
Tr-ne
S. poco a poco
A. re - xit gres - sus, gres - sus me - os.
CORO
T. et di - re - xit gres - sus me - os.
B. pe-des me - os: et di - re - xit gres-sus me-os.
et di-re-xit gres - sus me - os.
V-c.
div. in 2
C-b.
p ma poco marcato
poco
13
I solo
Fl.
Ob.
C. ingl.
Fag.
C-fag.
Cor.
Tr-ni
V-c.
C-b.
dolce cant.
solo
cantabile
p ma marc.
div.
unis.


14
Fl.
Ob.
Fag.
C-fag.
etc. marc.
I solo
mf cant.
Cor.
Tr-ba picc. (D)
f marc.
Tr-be
Tr-ni e Tuba
sempre fff
Tuba
ff marcato
S.
A.
CORO
T.
B.
Et im-mi-sit in os me-um can - ti-cum
V-c.
unis.
C-b.

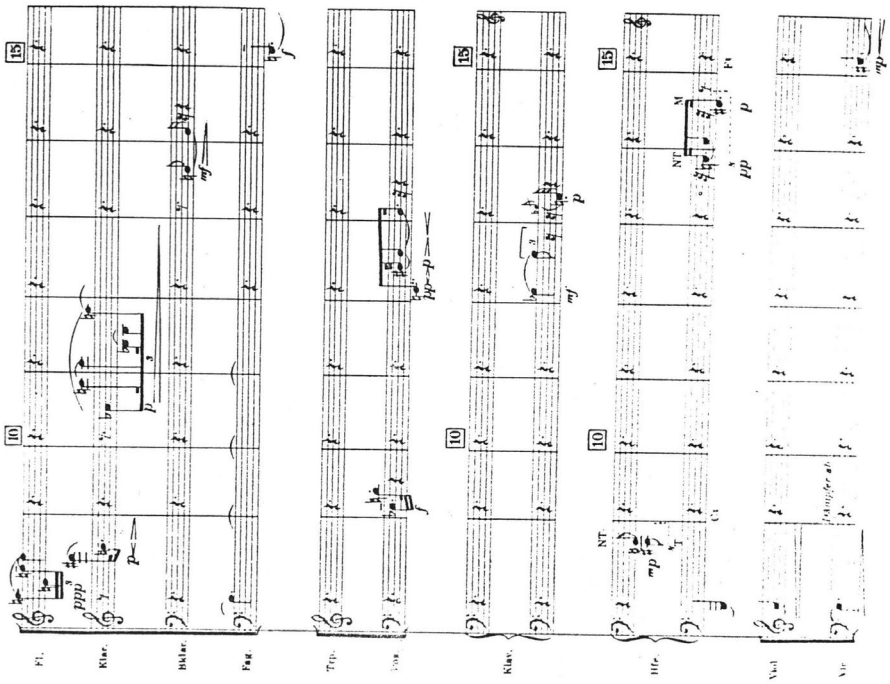

II
15
16
Picc.
Fl.
Ob.
Fag.
C-fag.
Cor.
Tr-ba picc. (D)
Tr-be (C)
Tr-ni e Tuba
CORO
S.
A.
T.
B.
V-c.
C-b.
ff
mf
sempre ff
no - vum, car - men DE-O no - stro. Vi-de-bunt mul - - ti, vi-de-bunt

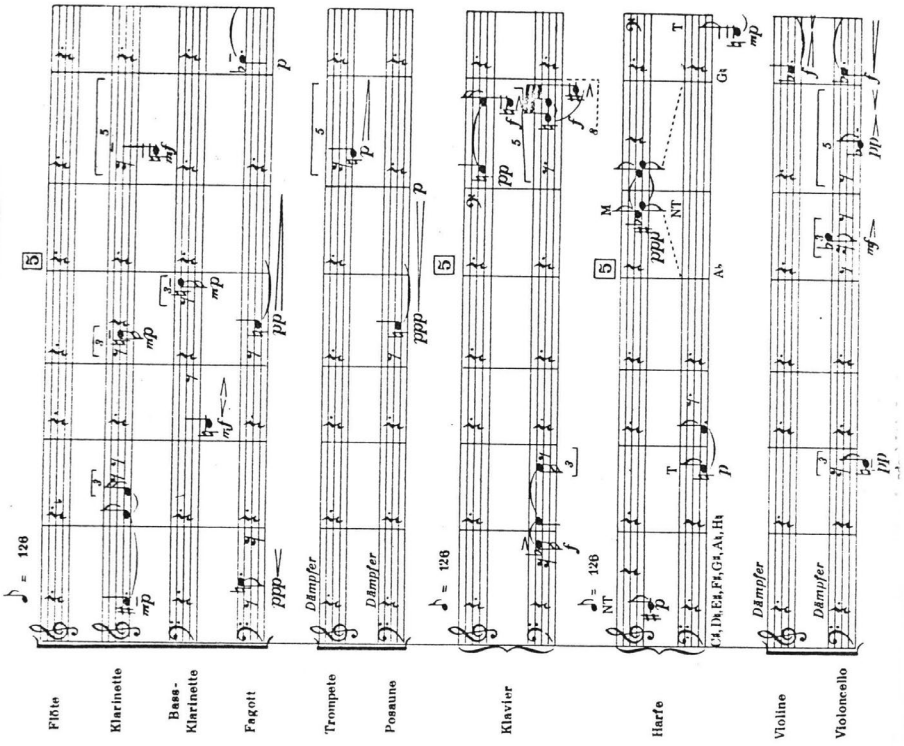

II
29
17
(Picc. = Fl. V)
Picc.
Fl.
Ob.
Fag.
C-fag.
Cor.
Tr-ba picc. (D)
Tr-be (C)
Tuba
CORO
S.
A.
T.
B.
V-c.
C-b.
sub. p
sub. pp
et ti-ma - bunt: et spe-ra - bunt, spe-ra-bunt in DO-MI - NO.
attacca

Tehnica punctualistă (micropolifonia)

Dintre creatorii marcanţi ai muzicii din cea de-a doua parte a secolului XX mulţi au considerat ca punct de pornire muzica polifonică, punctualistă a lui Anton Webern. În mod semnificativ una dintre primele lucrări ale lui Stockhausen poartă chiar titlul de KONTRA-PUNKTE. Concepţia *„notă contra notă”* îmbracă o formă extremă: structura lucrării este determinată de contrastul unităţilor sonore independente.

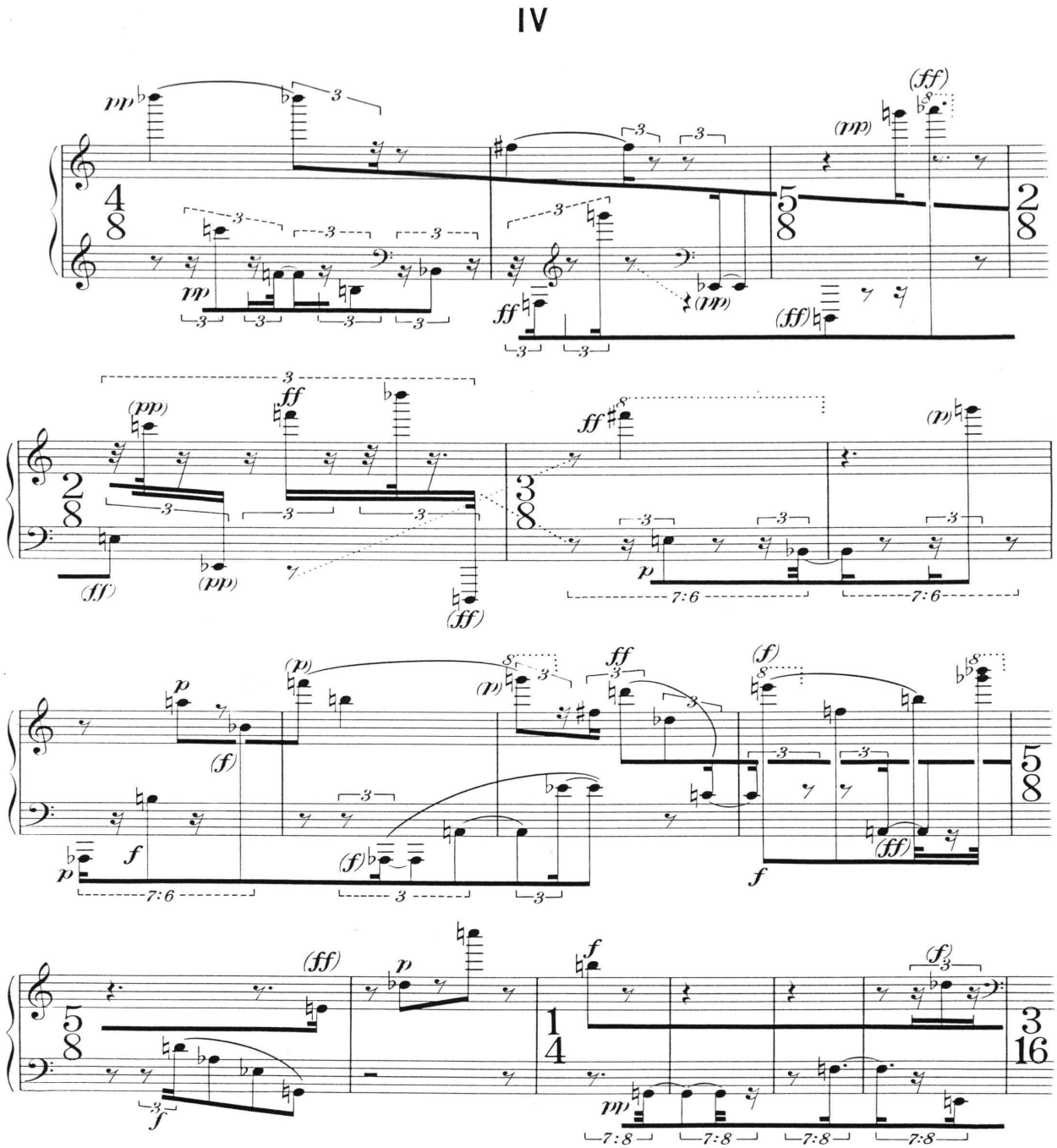
Ex. 1 Stockhausen : Kontra-Punkte





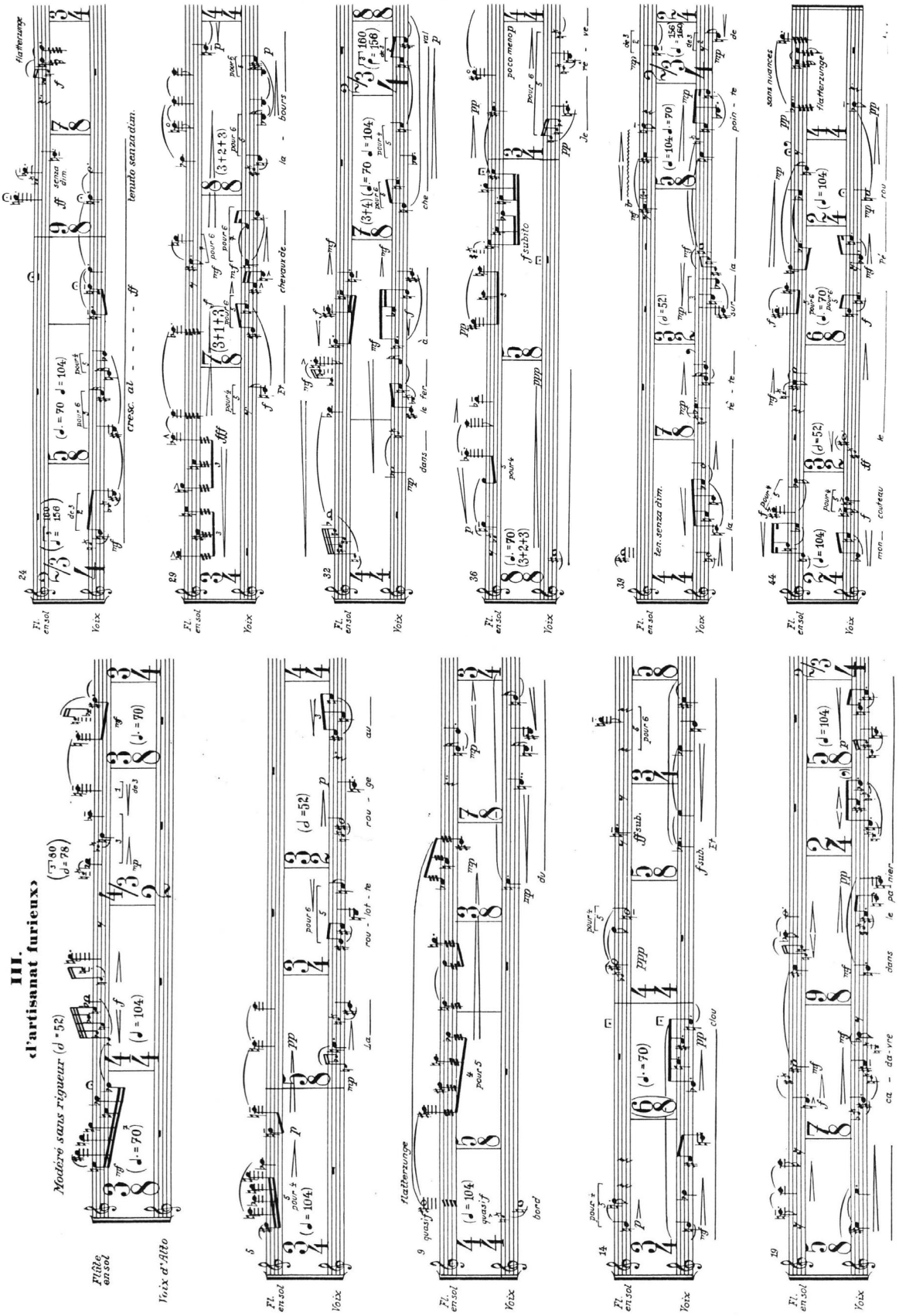
Această tehnică polifonică apare şi în lucrările de pian ale lui Stockhausen: discursul muzical se formează din seria unor fragmente scurte polifonice.

Ex. 2 Stockhausen : Klavierstücke I – IV



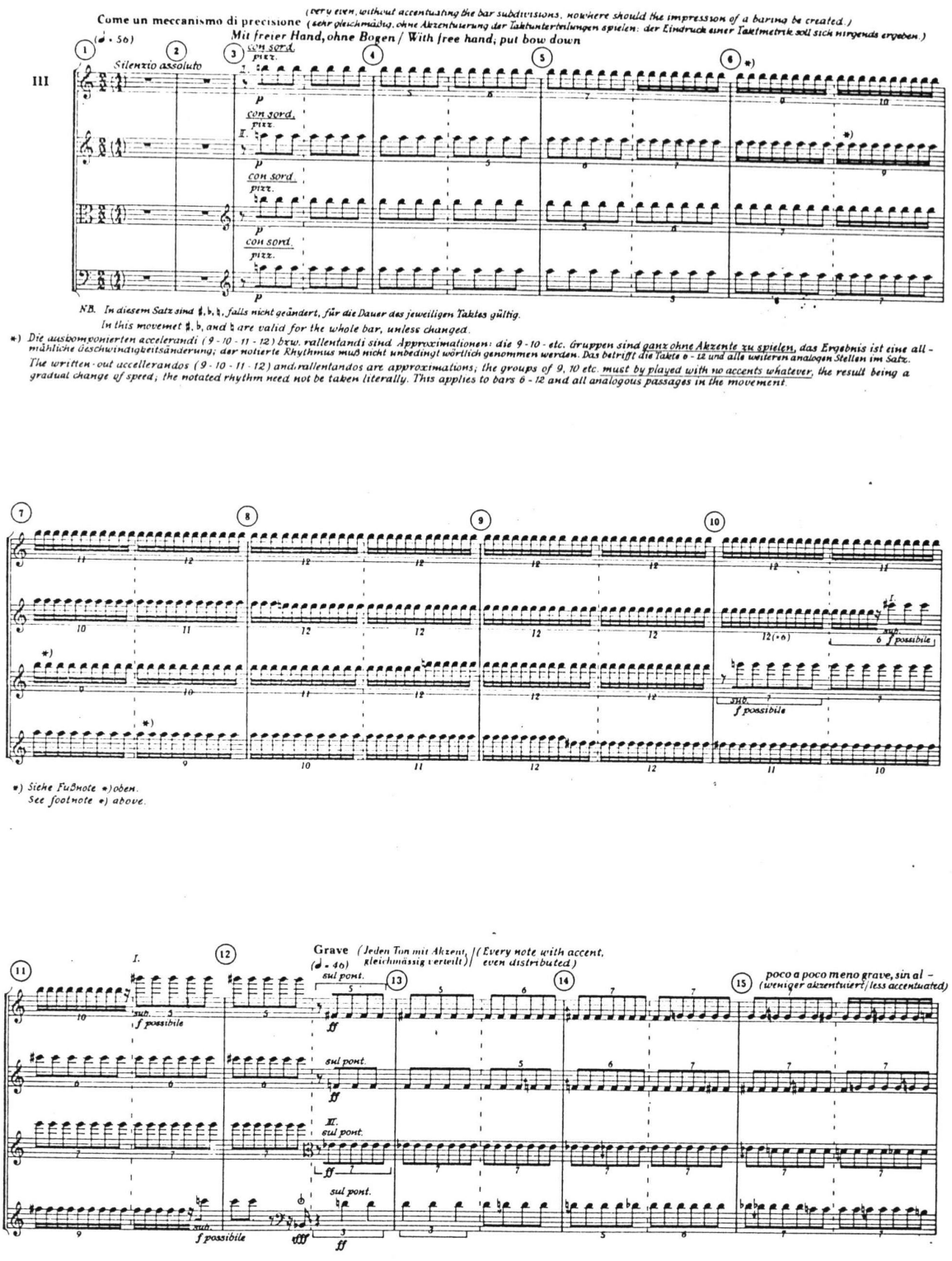
Una dintre lucrările de tinereţe ale lui Boulez, ciclul cameral intitulat **Le marteau sans maître** este de asemenea caracterizată prin construcţia de mozaic a structurilor contrapunctice punctualiste până la extremă.

Ex. 3 Boulez : Le marteau sans maître, un fragment



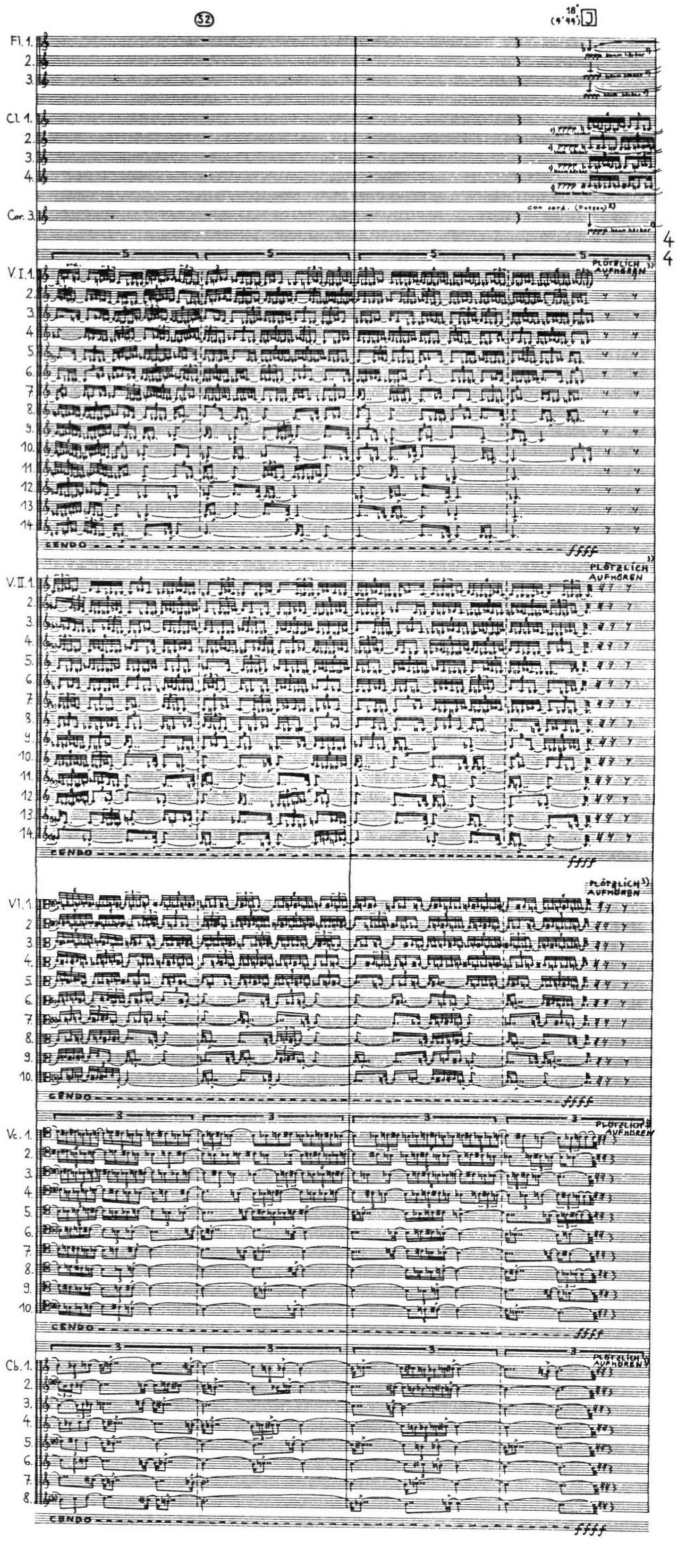
În exemplele muzicale anterioare putem de asemenea observa utilizarea vizibilă a poliritmiei (polimetrie), continuare demnă a experimentelor şi rezultatelor în această direcţie a deceniilor anterioare. Cele mai spectaculoase experienţe în această direcţie se leagă de numele lui Ligeti György. A făcut vâlvă mare experienţa lui poliritmică, polimetrică ce-a utilizat *100 de metronoame*. Aproape în fiecare lucrare a lui apar planurile sonore polimetrice, - ritmice suprapuse polifonic. Citǎm un exemplu ilustrativ din lucrarea **Cvartetul de coarde nr. 2** – tabloul vizual al partiturii fiind caracteristic unor asemenea rezolvări.

Ex. 4 Ligeti : Cvartetul de coarde nr. 2, partea a 2-a


Come un meccanismo di precisione
(very even, without accentuating the bar subdivisions, nowhere should the impression of a barline be created.)
(sehr gleichmäßig, ohne Akzentuierung der Taktunterteilungen spielen; der Eindruck einer Taktmetrik soll sich nirgends ergeben.)
Mit freier Hand, ohne Bogen / With free hand, put bow down
(♩. = 56)
Silenzio assoluto
III
con sord.
pizz.
NB. In diesem Satz sind ♯, ♭, ♮, falls nicht geändert, für die Dauer des jeweiligen Taktes gültig.
In this movement ♯, ♭, and ♮ are valid for the whole bar, unless changed.
*) Die austkomponierten accelerandi (9 - 10 - 11 - 12) bzw. rallentandi sind Approximationen: die 9 - 10 - etc. Gruppen sind ganz ohne Akzente zu spielen, das Ergebnis ist eine allmähliche Geschwindigkeitsänderung; der notierte Rhythmus muß nicht unbedingt wörtlich genommen werden. Das betrifft die Takte 6 - 12 und alle weiteren analogen Stellen im Satz.
The written-out accelleranados (9 - 10 - 11 - 12) and rallentandos are approximations; the groups of 9, 10 etc. must by played with no accents whatever, the result being a gradual change of speed; the notated rhythm need not be taken literally. This applies to bars 6 - 12 and all analogous passages in the movement.
*) Siehe Fußnote *) oben.
See footnote *) above.
Grave (Jeden Ton mit Akzent, gleichmässig verteilt) / (Every note with accent, even distributed)
(♩ = 46)
sul pont.
poco a poco meno grave, sin al – (weniger akzentuiert / less accentuated)
sub. f possibile
ff
fff

Cealaltă soluţie polifonică, ce caracterizează muzica lui Ligeti este MICROPOLIFONIA. În interiorul unei zone sonore ce poate utiliza ca şi cadru orice interval, structura cu multe voci ia naştere din întrepătrunderea microcelulelor polifonice. Percepem un cluster mobil, însă analizând partitura înţelegem şi descoperim şi vizual structura contrapunctică.

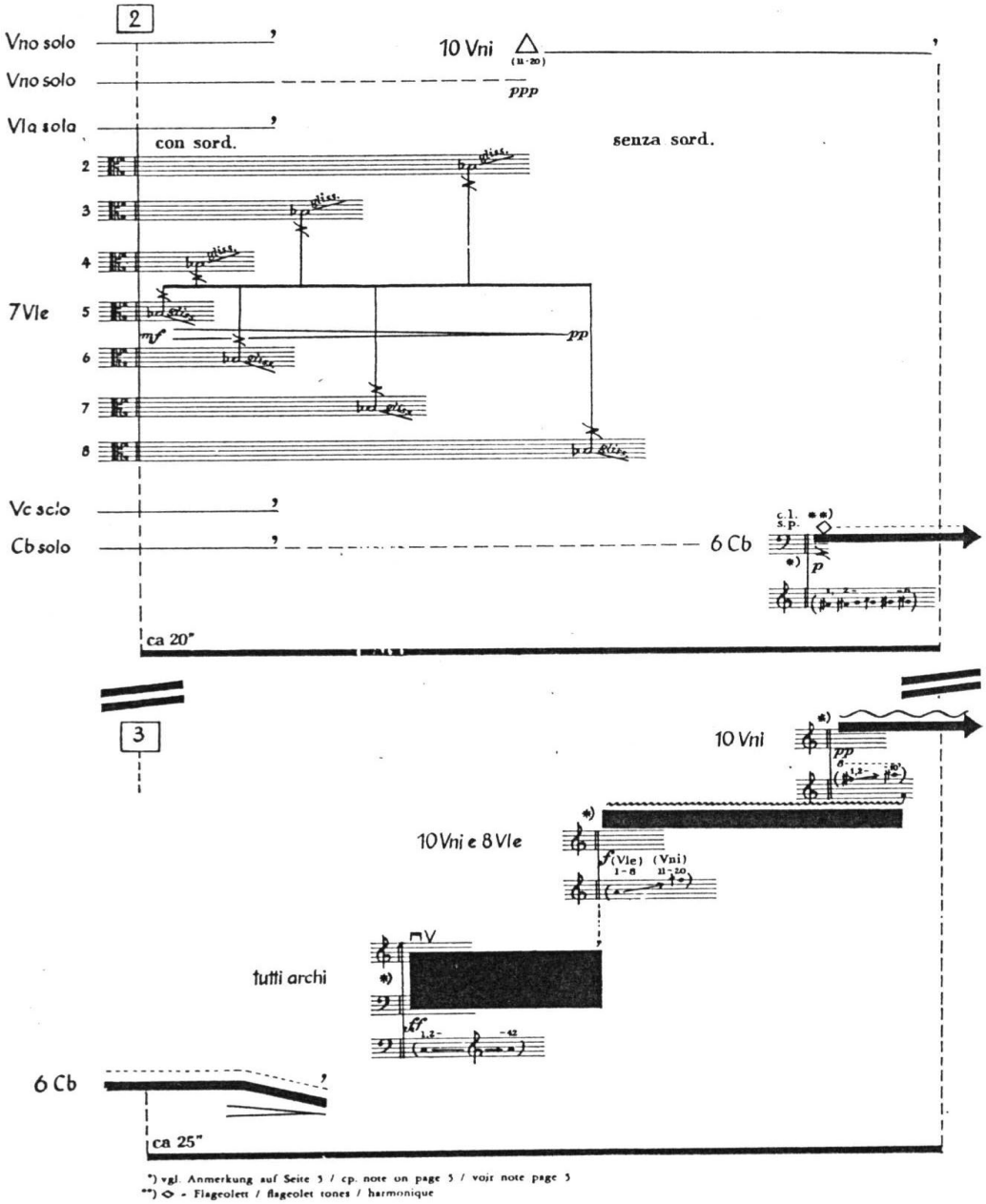
Ex. 5 Ligeti: Atmosphères



Polifonia elementelor surselor sonore. Polifonia de montaj

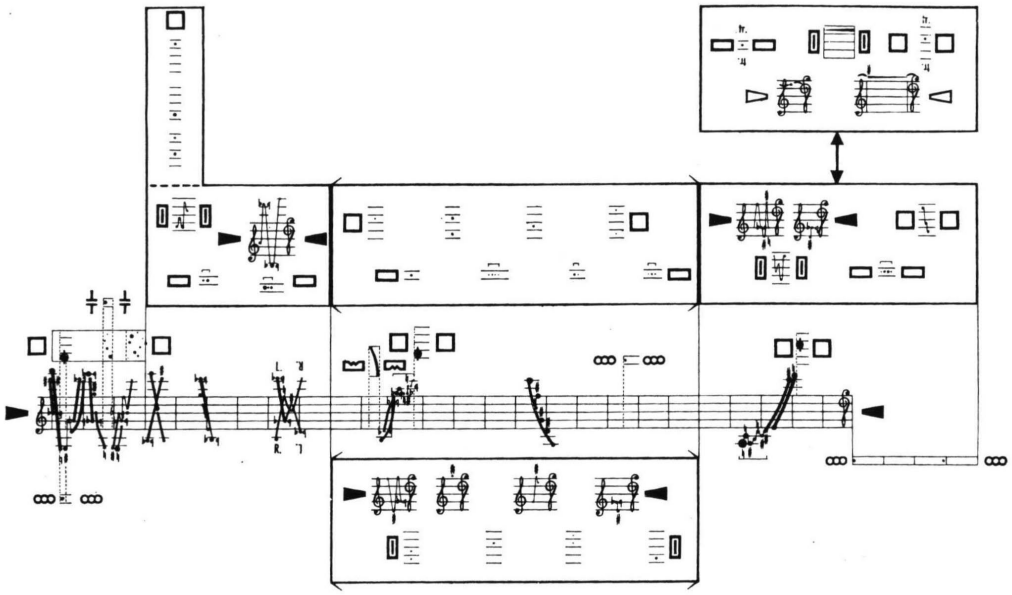
Într-o strânsă legătură cu muzica serialistă se află tendinţele punctualiste : POLIFONIA PUNCTELOR. Caracteristica acesteia este faptul că în locul energiei unificatoare precedente a şirului de sunete, păşeşte şirul lejer al unităţilor sonore separate. Şi percepţia vizuală capătă rol, căci compozitorul notează liber în partitură unităţile sonore de sine stătătoare proiectate în spaţiul imaginii partiturii.

Ex. 1 Penderecki : Anaklasis



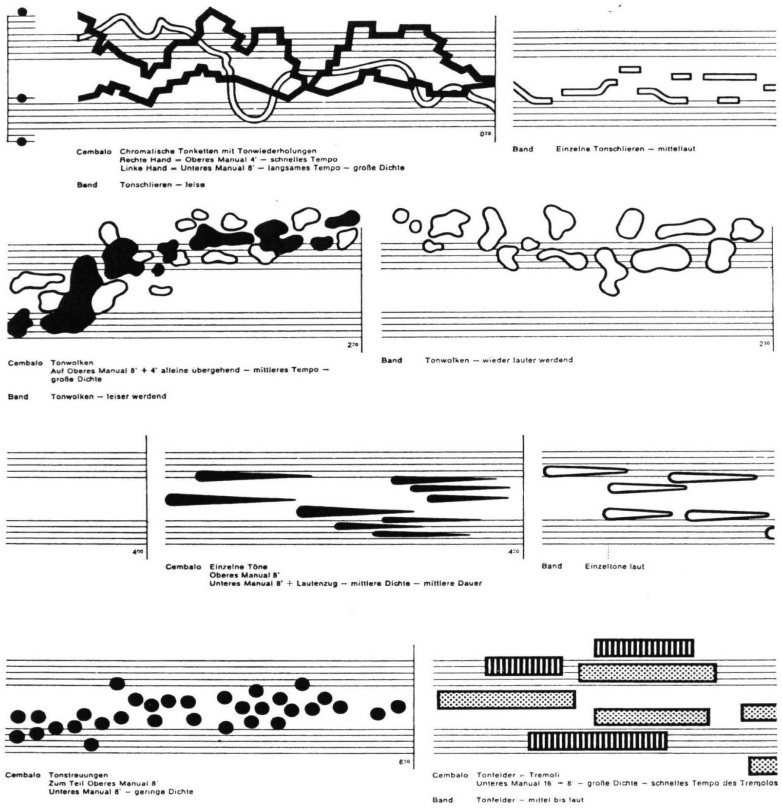
În cele ce urmează şirul punctelor sonore izolate este amplificat prin intercalarea acordurilor, a clusterelor.

Ex. 2 Stockhausen : Zyklus für einen Schlagzeuger



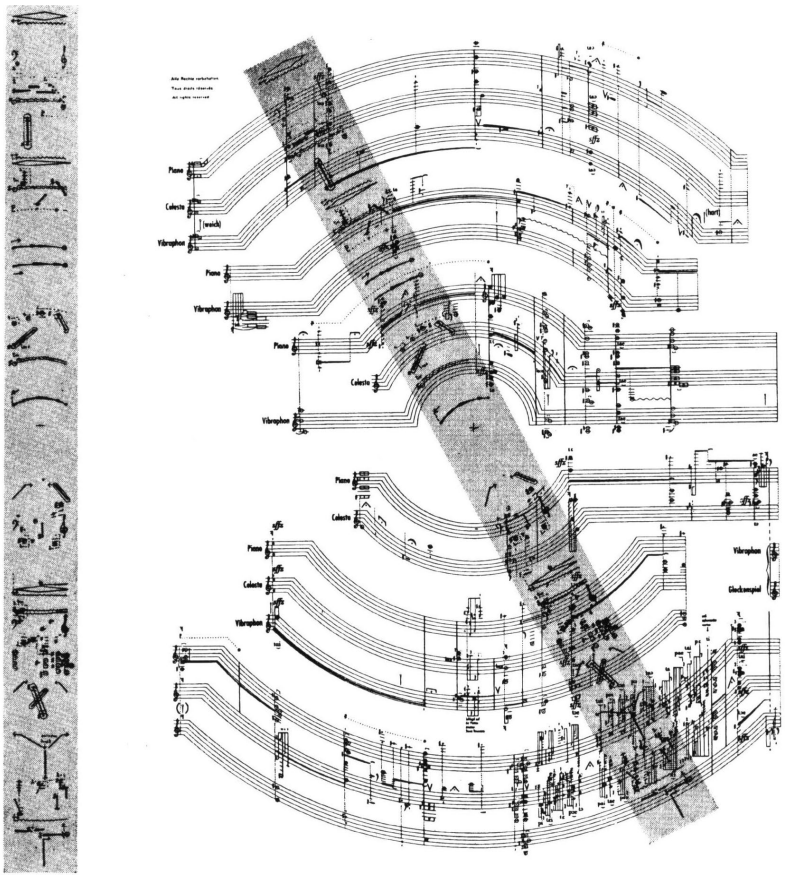
Rolul sunetelor, acordurilor, clusterelor este preluat mai târziu de pete sonore, care pot îmbrăca cele mai diverse forme, modelând structura muzicală într-un efect de partitură pe deplin vizual. Putem vorbi de polifonia câmpurilor sonore.

Ex. 3 Hashagen : Cymbalon


Cembalo Chromatische Tonketten mit Tonwiederholungen
Rechte Hand – Oberes Manual 4' – schnelles Tempo
Linke Hand – Unteres Manual 8' – langsames Tempo – große Dichte
Band Tonschlieren – leise
Band Einzelne Tonschlieren – mittellaut
Cembalo Tonwolken
Auf Oberes Manual 8' + 4' alleine übergehend – mittleres Tempo – große Dichte
Band Tonwolken – leiser werdend
Band Tonwolken – wieder lauter werdend
Cembalo Einzelne Töne
Oberes Manual 8'
Unteres Manual 8' + Lautenzug – mittlere Dichte – mittlere Dauer
Band Einzeltöne laut
Cembalo Tonstreuungen
Zum Teil Oberes Manual 8'
Unteres Manual 8' – geringe Dichte
Cembalo Tonfelder – Tremoli
Unteres Manual 16' – 8' – große Dichte – schnelles Tempo des Tremolos
Band Tonfelder – mittel bis laut

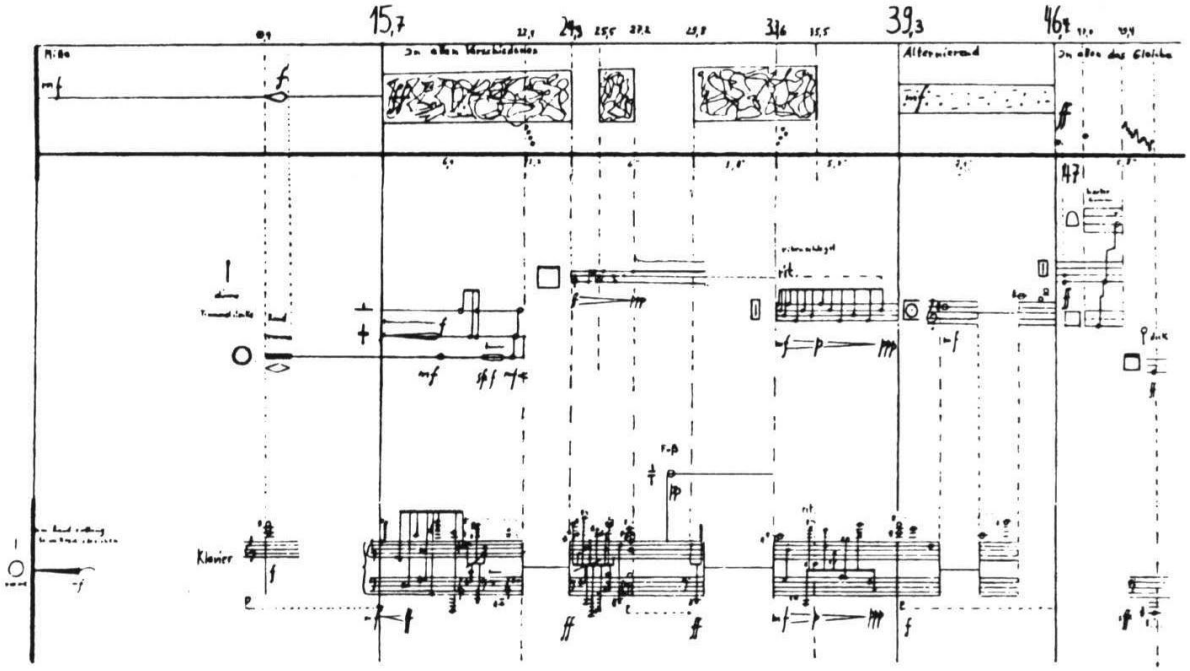
O altă tendinţă obţine efect polifonic prin suprapunerea vocilor formate din şirul efectelor timbrale.

Ex. 4 Stockhausen : Refrain für drei Spieler



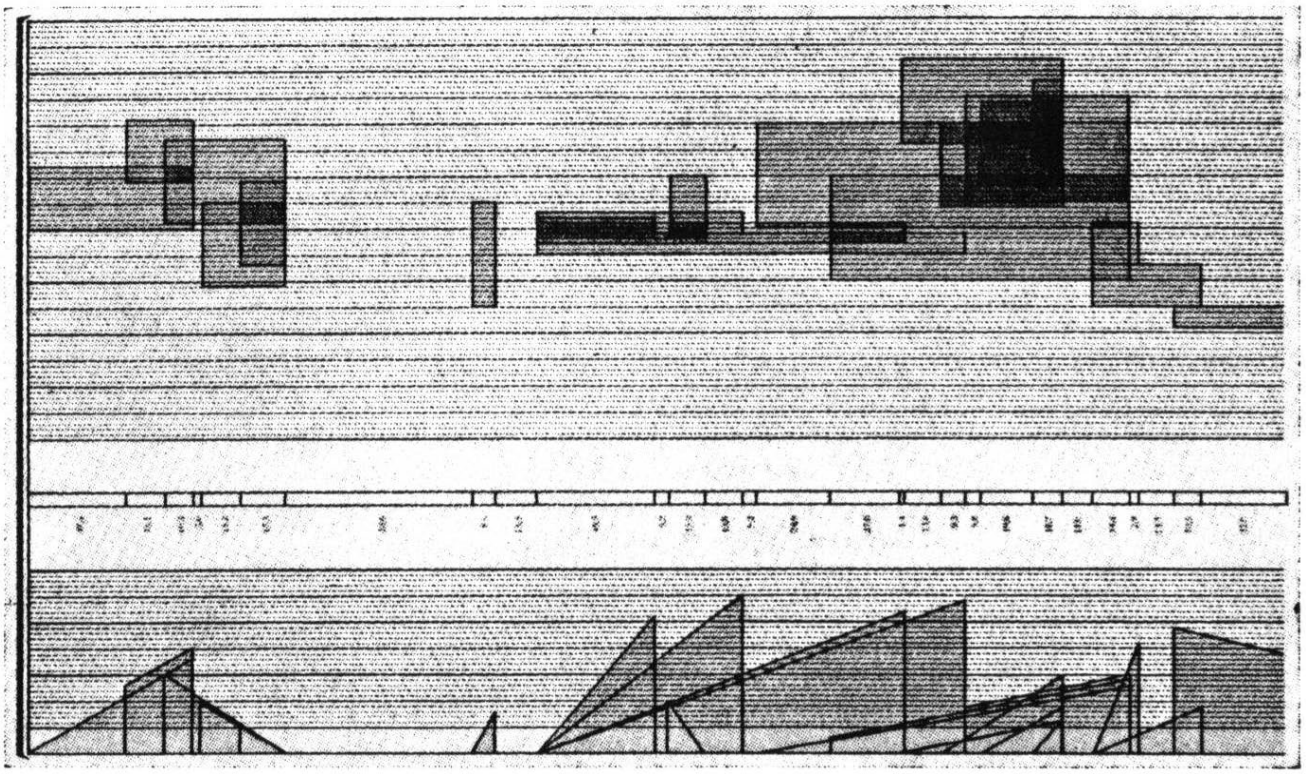
Până şi din cele mai diverse surse sonore pot fi create efecte polifonice:

Ex. 5 Stockhausen : Kontakte



De asemenea, sonoritate polifonică poate fi formată şi din semne grafice ce simbolizează sunete, sonorităţi electronic redate.

Ex. 6 Stockhausen : Elektronische Studie II.



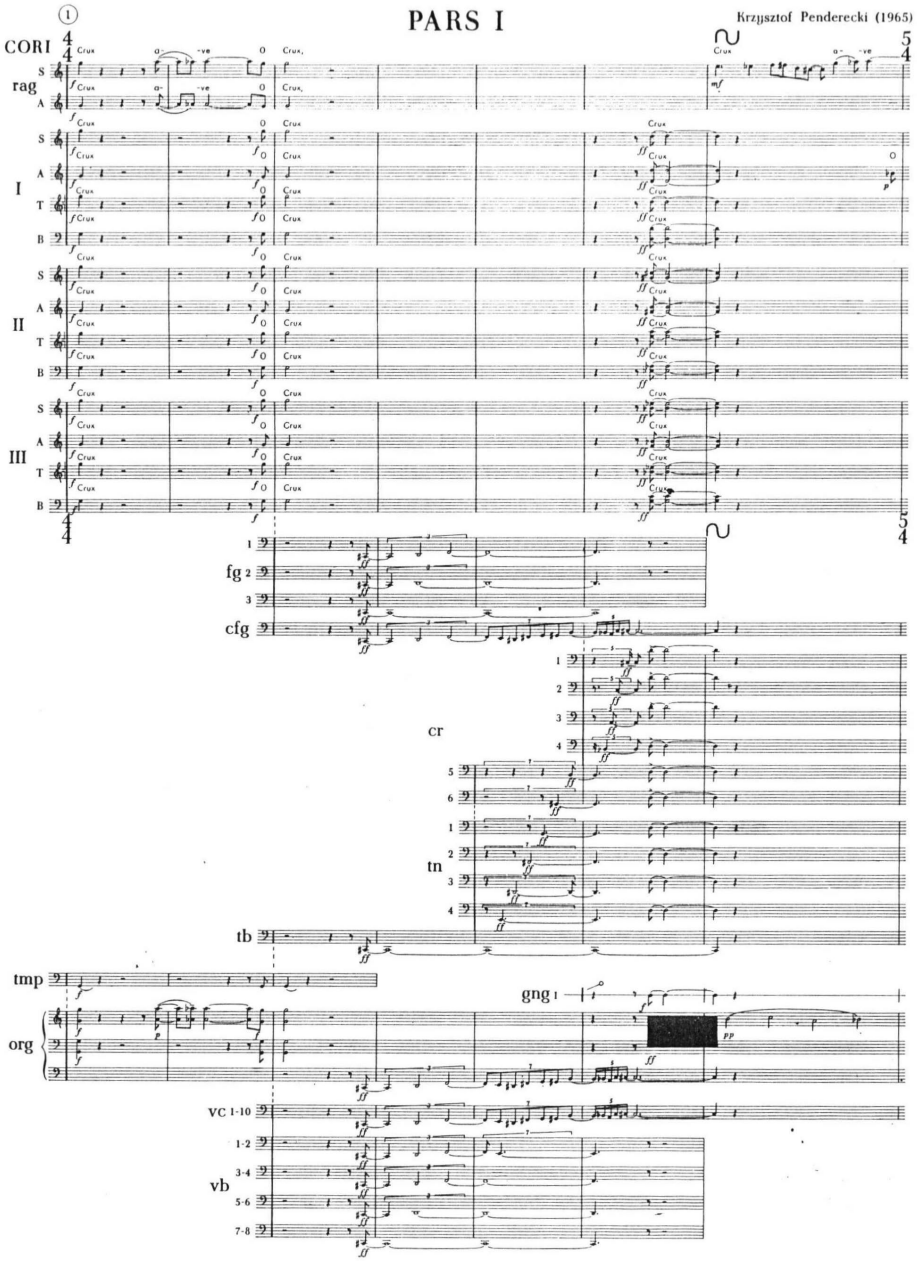
Lecţia nr. 12

Remodelarea tradiţiei contrapunctice baroce

În cadrul năzuinţelor muzicale înnoitoare moderne din cea de a doua parte a secolului XX muzica bisericească ocupă de asemenea un loc însemnat. Precum muzica bisericească a primei părţi a secolului, tot astfel şi această perioadă are consecvent un caracter tradiţionalist. Polifonia barocă trăieşte mai departe până în zilele noastre în cadrul creaţiilor muzicale bisericeşti.

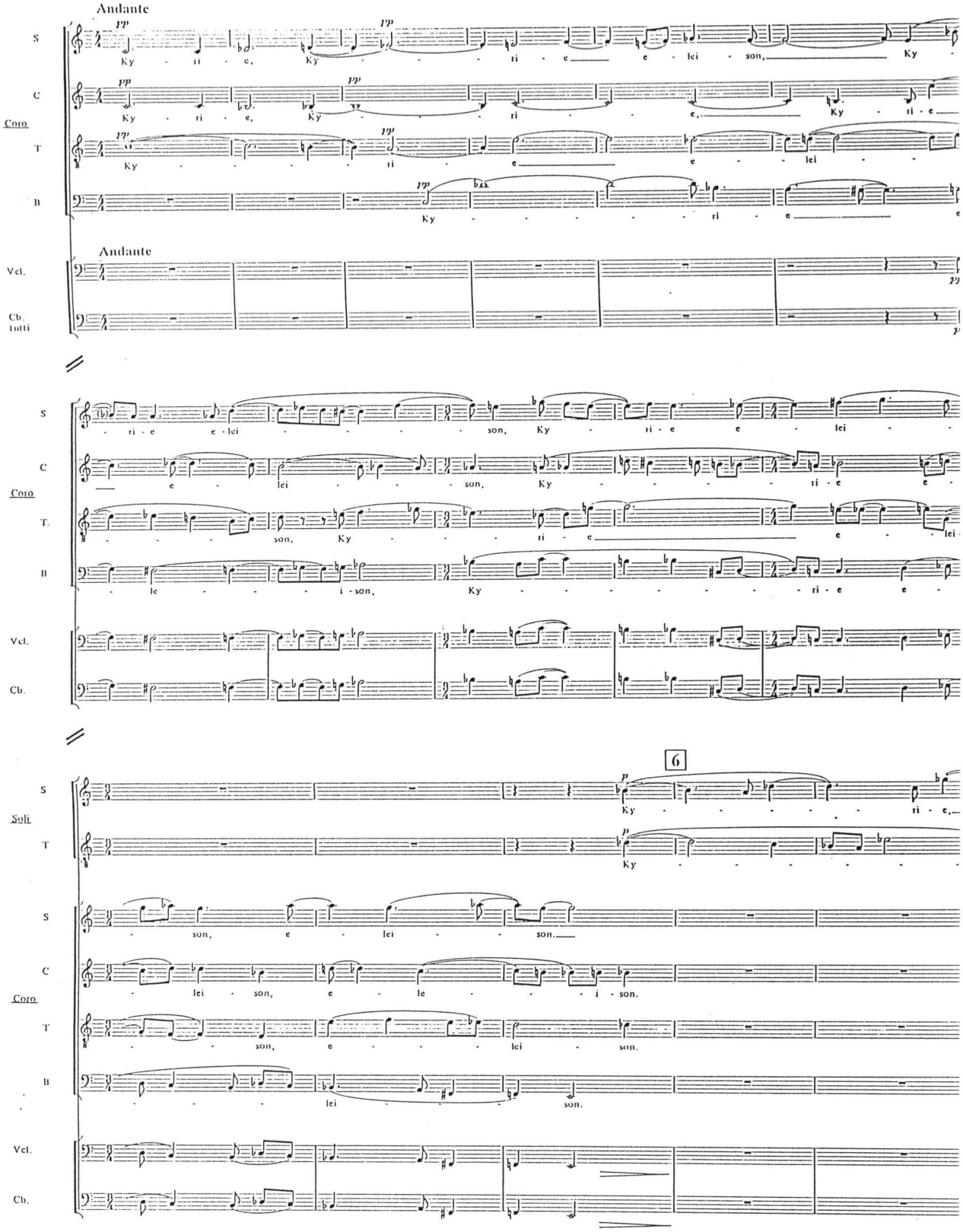
În lucrările vocal – simfonice ample ale lui Penderecki alături de efectele sonore cele mai noi un rol însemnat primesc şi formele tradiţionale, structurile tehnice (imitaţie, canon, etc.) ale muzicii contrapunctice. De exemplu, melodia circulară ce poate fi formată din literele componente ale numelui lui Bach (B.A.C.H.) reprezintă motivul de bază al lucrării **Lucas Passion:**

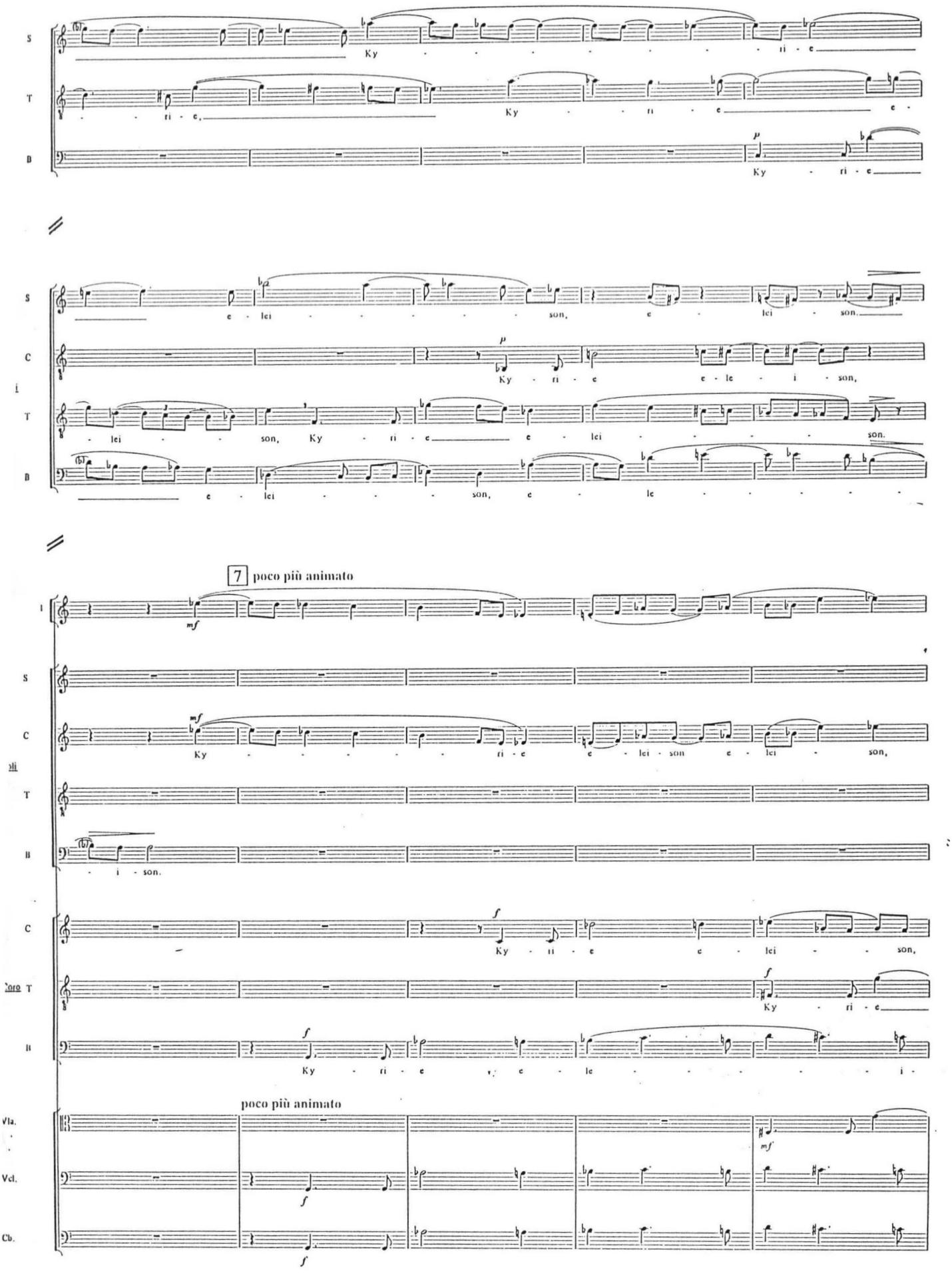
Ex. 1 Penderecki : Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam

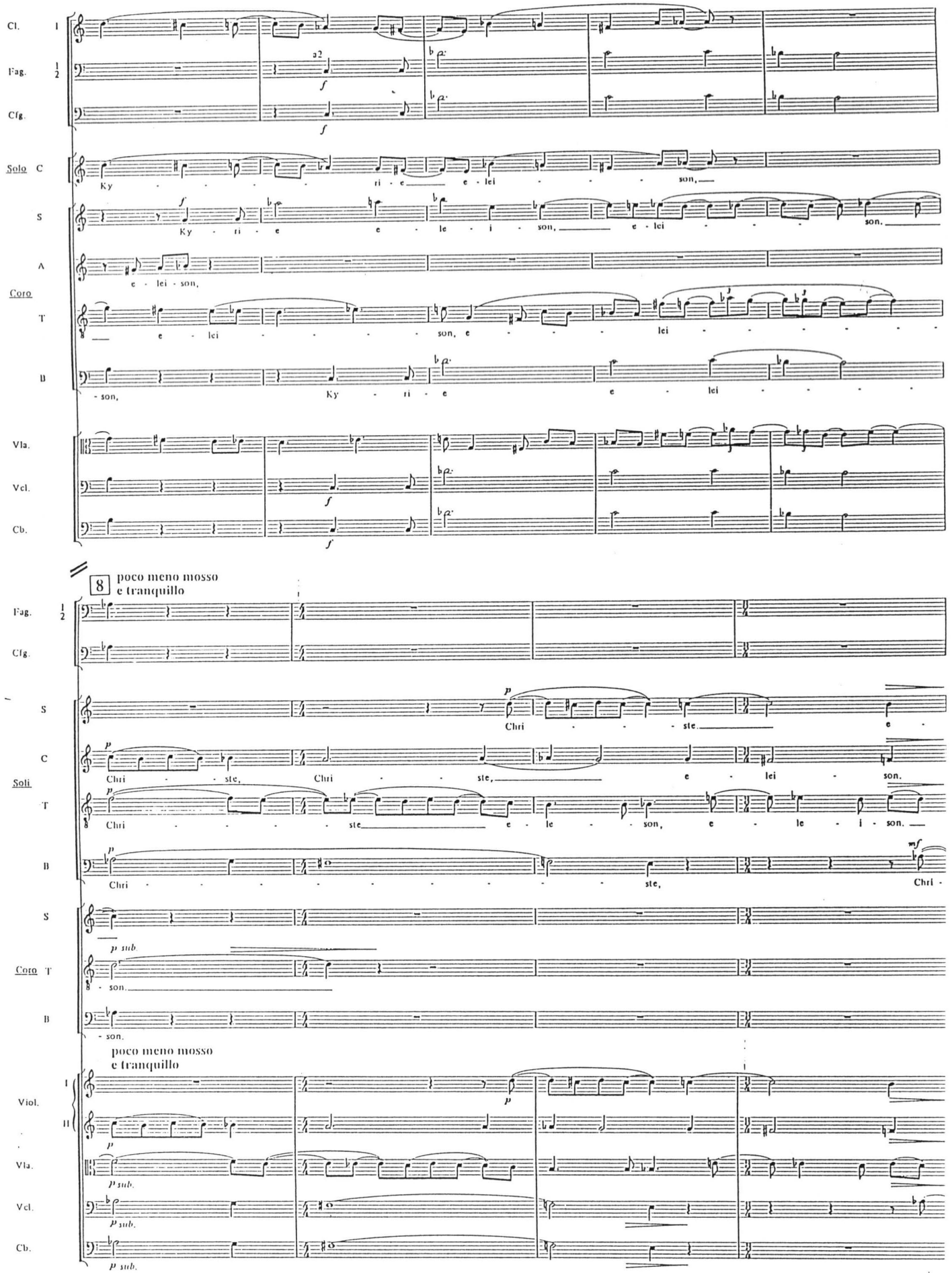


În **Requiemul polonez** al lui Penderecki găsim de asemenea numeroase exemple pentru perpetuarea tradiţiilor polifonice. Şi **Requiemul** în sine păstrează ordinea tradiţională a părţilor (**Requiem, Kyrie, Dies irae,** etc.**)**. Am ales pentru următorul citat debutul părţii **Kyrie**.

Ex. 2 Penderecki : Polnisches Requiem, Kyrie, măsurile de introducere


Andante
S
C
Coro
T
B
Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son, Ky
Andante
Vcl.
Cb.
tutti
ri - e e - lei son, Ky - ri - e e - lei
e - lei son, Ky ri - e
son, Ky ri - e e - lei
le - i - son, Ky ri - e e
Cb.
6
Soli
Ky - ri - e,
Ky
son, e - lei son.
lei - son, e - le - i - son.
son, e lei son.
lei son.

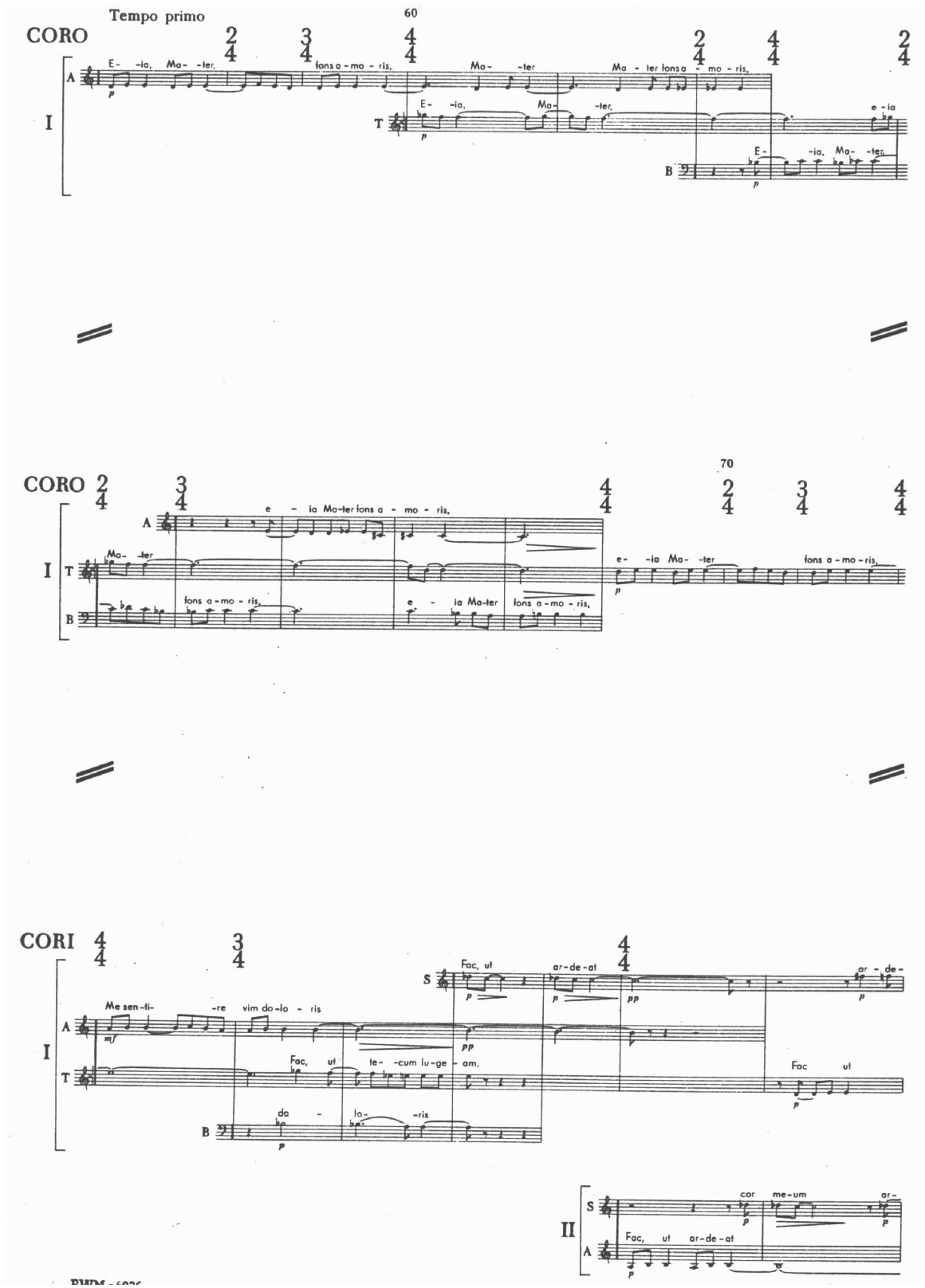

S
T
B
Ky - - - - - - - - ri - e
Ky - - ri - e
Ky - ri - e
e - lei - - - - - - son, e - lei - son.
C
Ky - ri - e e - le - i - son,
- lei - - son, Ky - ri - e e - lei - - - - son.
e - lei - - - son, e - le - - - - - -
7 poco più animato
mf
Ky - - - - - - ri - e e - lei - son e - lei - son,
- i - son.
f
Ky - ri - e e - lei - - son,
Ky - ri - e
Ky - ri - e e - le - - - - - - i -
poco più animato
Vla.
Vcl.
Cb.


Cl. I
Fag. 1/2
Cfg.
a2
f
Solo C
Ky - ri - e e - lei - son,
S
Ky - ri - e e - le - i - son, e - lei - son.
A
e - lei - son,
Coro
T
e - lei - son, e - lei
B
- son, Ky - ri - e e - lei
Vla.
Vcl.
Cb.
8 poco meno mosso e tranquillo
Fag. 1/2
Cfg.
S
p
Chri - ste. e -
C
Soli
Chri - ste, Chri - ste, e - lei - son.
T
Chri - ste e - le - son, e - le - i - son.
B
Chri - ste, Chri -
mf
S
p sub.
Coro T
- son.
B
- son.
poco meno mosso e tranquillo
Viol. I
II
Vla.
Vcl.
Cb.
p sub.

În încheiere citǎm din lucrarea corală a cappella intitulată **Stabat Mater** de Penderecki fragmentul construit pe o melodie gregoriană, ce răsună în armonii cluster, utilizând o prelungită tehnică imitativă.

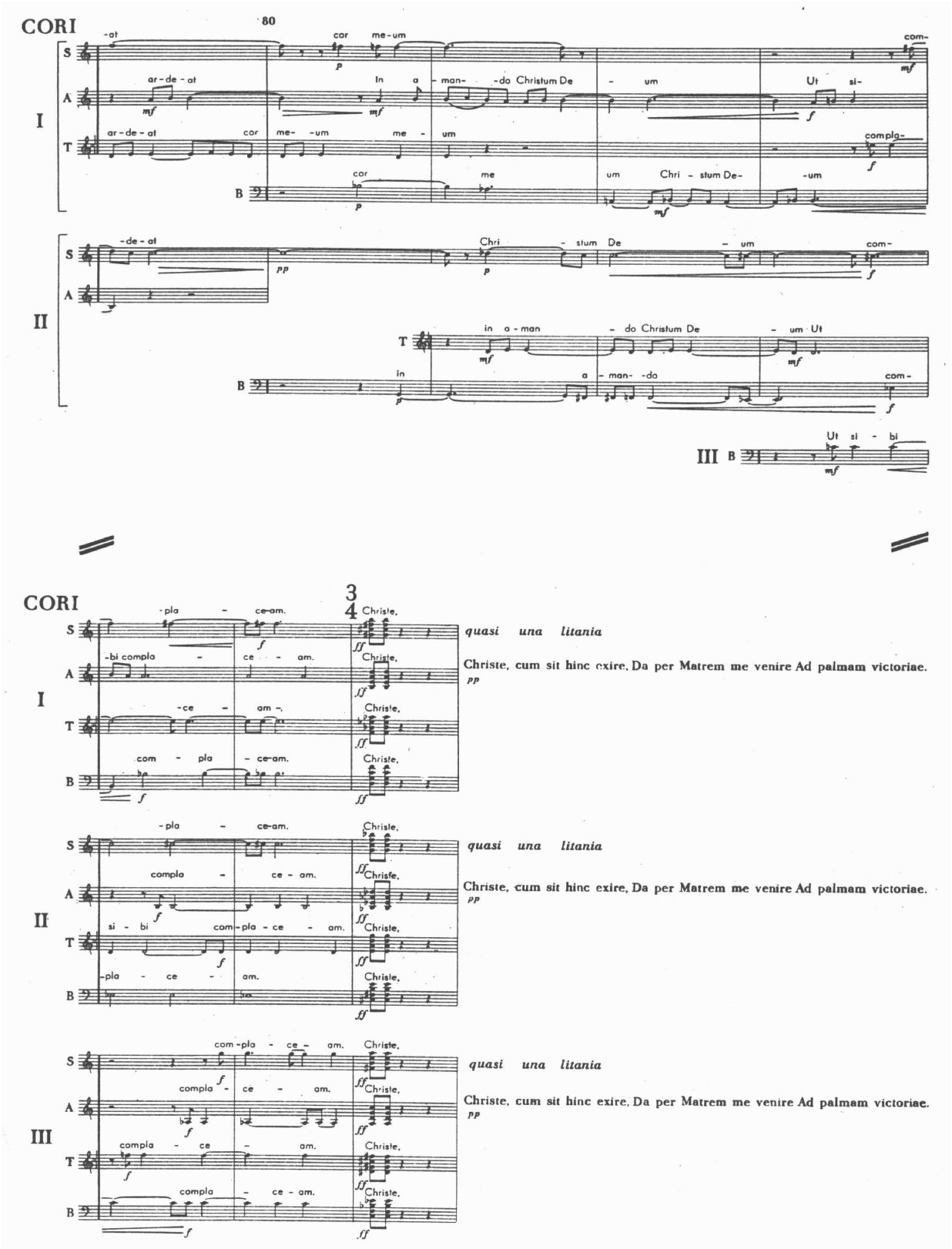
Inversarea în oglindă a temei este prezentată de vocea de tenor, apoi de alt, iar în final în vocea de sopran răsună inversarea în oglindă a capului de temă.

Ex. 3 Penderecki : Stabat Mater a tre cori a cappella



Din aceeaşi lucrare prezentăm în continuare o <u>imitaţie *stretto*</u>, cu punctul culminant de armonie cluster deja amintit.

Ex. 4 Penderecki : Stabat Mater a tre cori a cappella

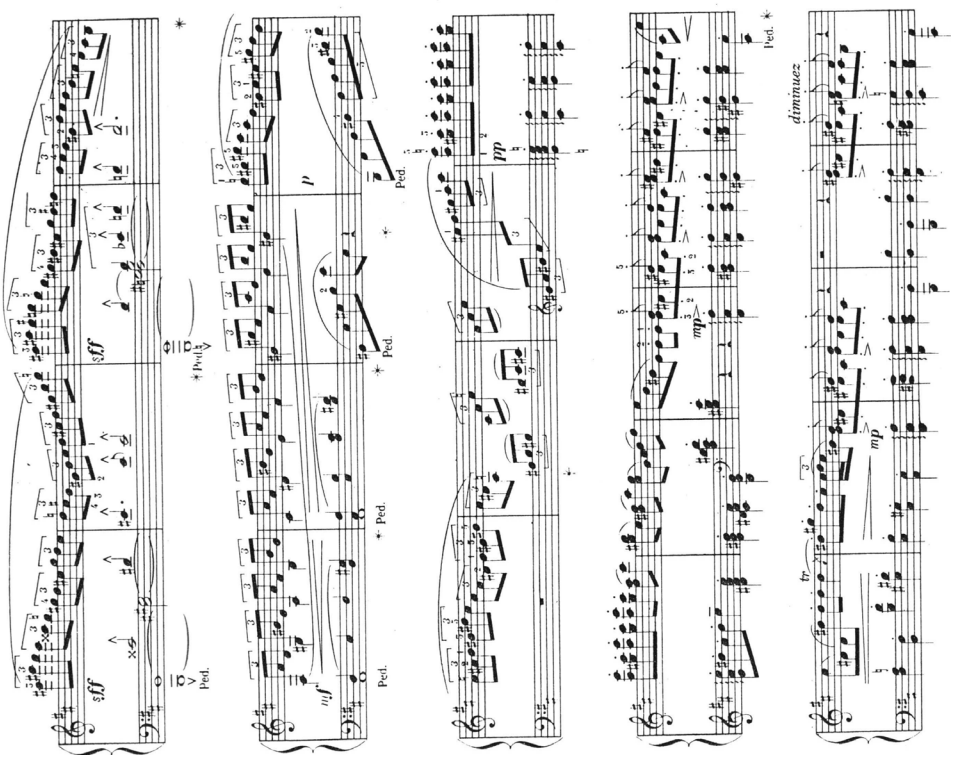


De la polifonie la heterofonie în muzica autohtonă

Muzica românească din prima parte a secolului XX este caracterizată de aceleaşi tendinţe ca şi muzica europeană a acelei perioade. Personalitatea proeminentă a lui Enescu, activitatea lui componistică conduce şi determină concepţia muzicală a contemporanilor săi şi a imediaţilor urmaşi. Lumea neoclasică a lucrărilor timpurii ale lui Enescu utilizează tradiţiile muzicii polifonice ca un element creator natural.

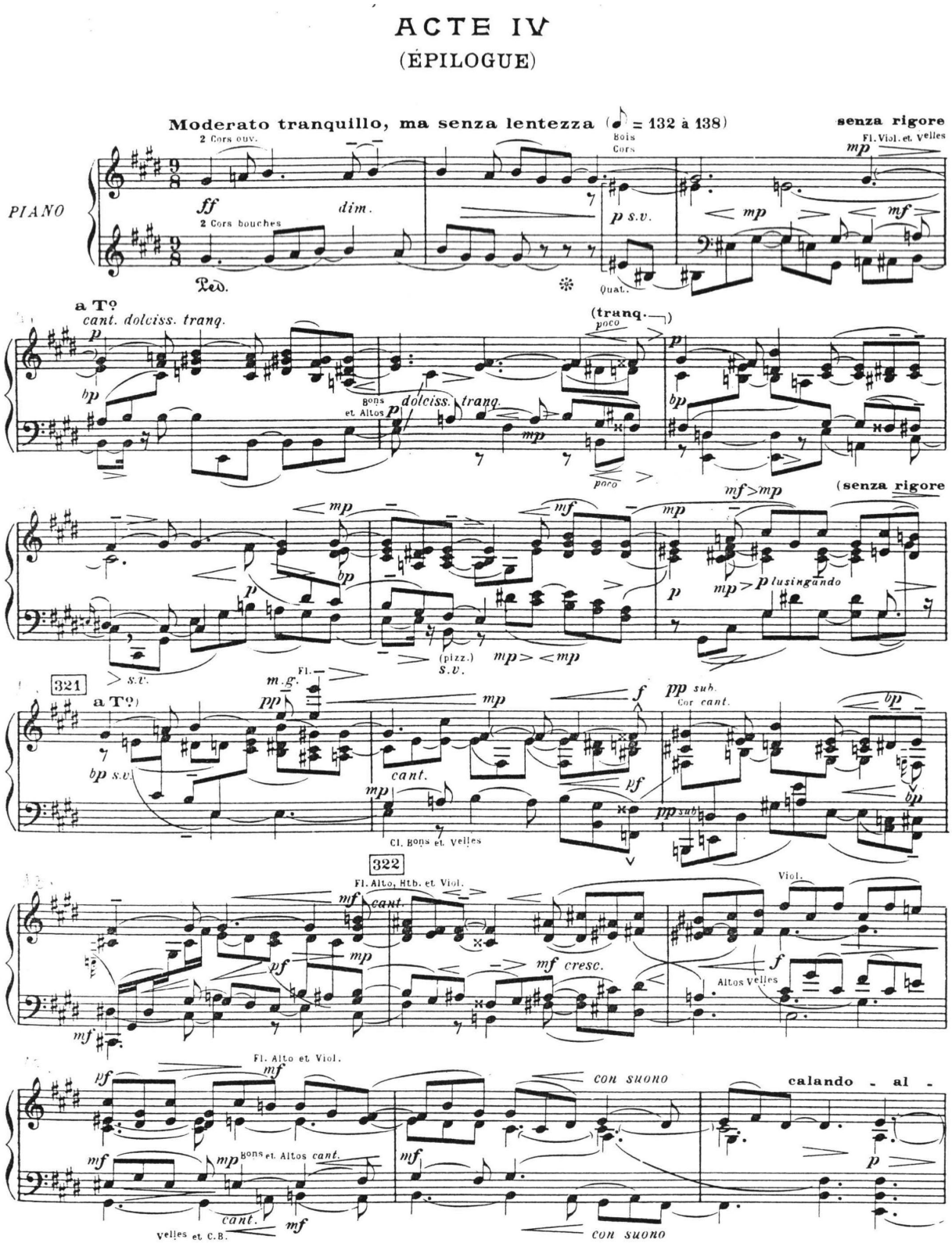
Citǎm **Bourrée**-ul din ciclul **Suita pentru pian op. 10**

Ex. 1 Enescu : Suita pentru pian op. 10, Bourrée



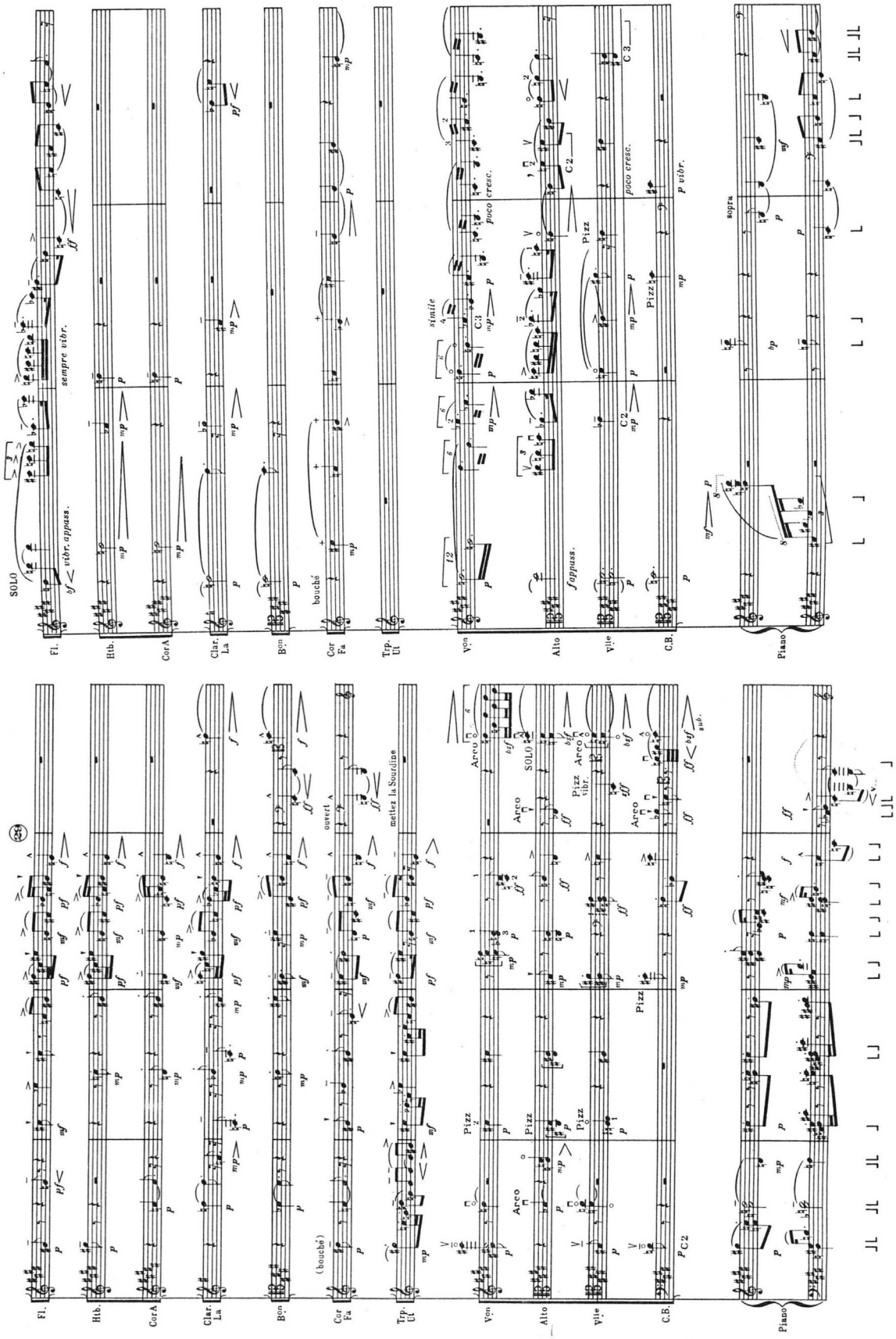
Opera enesciană **Oedipe** aderă deja la tendinţele polifonice moderne ale muzicii secolului XX. Enescu ajunge printre primii la heterofonie, la tendinţa polifonică ce caracterizează şi muzica românească contemporană.

Ex. 2 Enescu : Oedipe, fragment heterofonic



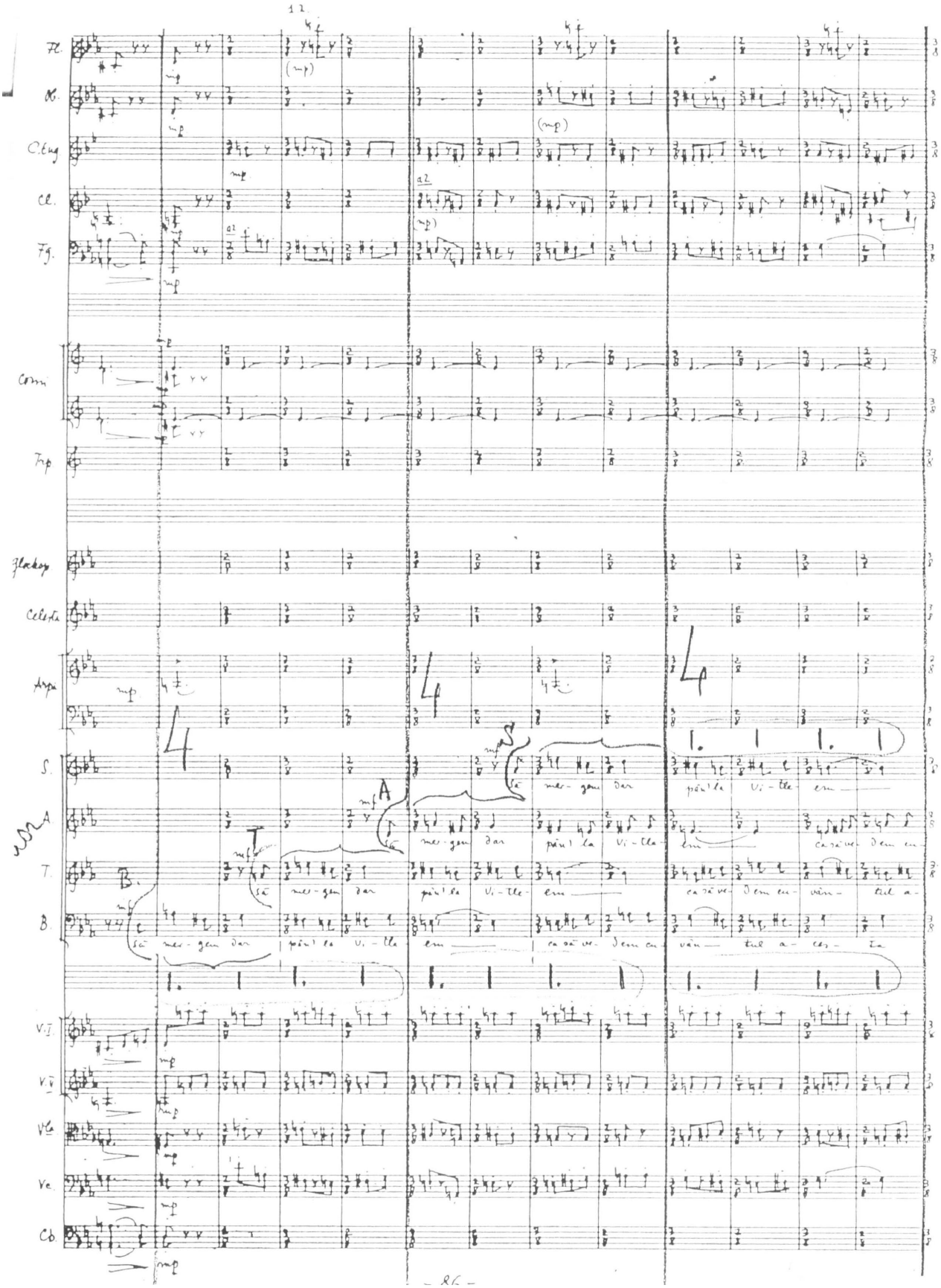
În **Simfonia de cameră** ce încheie creaţia enesciană autorul propulsează şi micropolifonia. Mişcarea polifonică construită din celulele melodice ce evoluează în interiorul procesului muzical pregăteşte deja noua turnură muzicală a secolului XX.

Ex. 3 Enescu : Simfonia de cameră



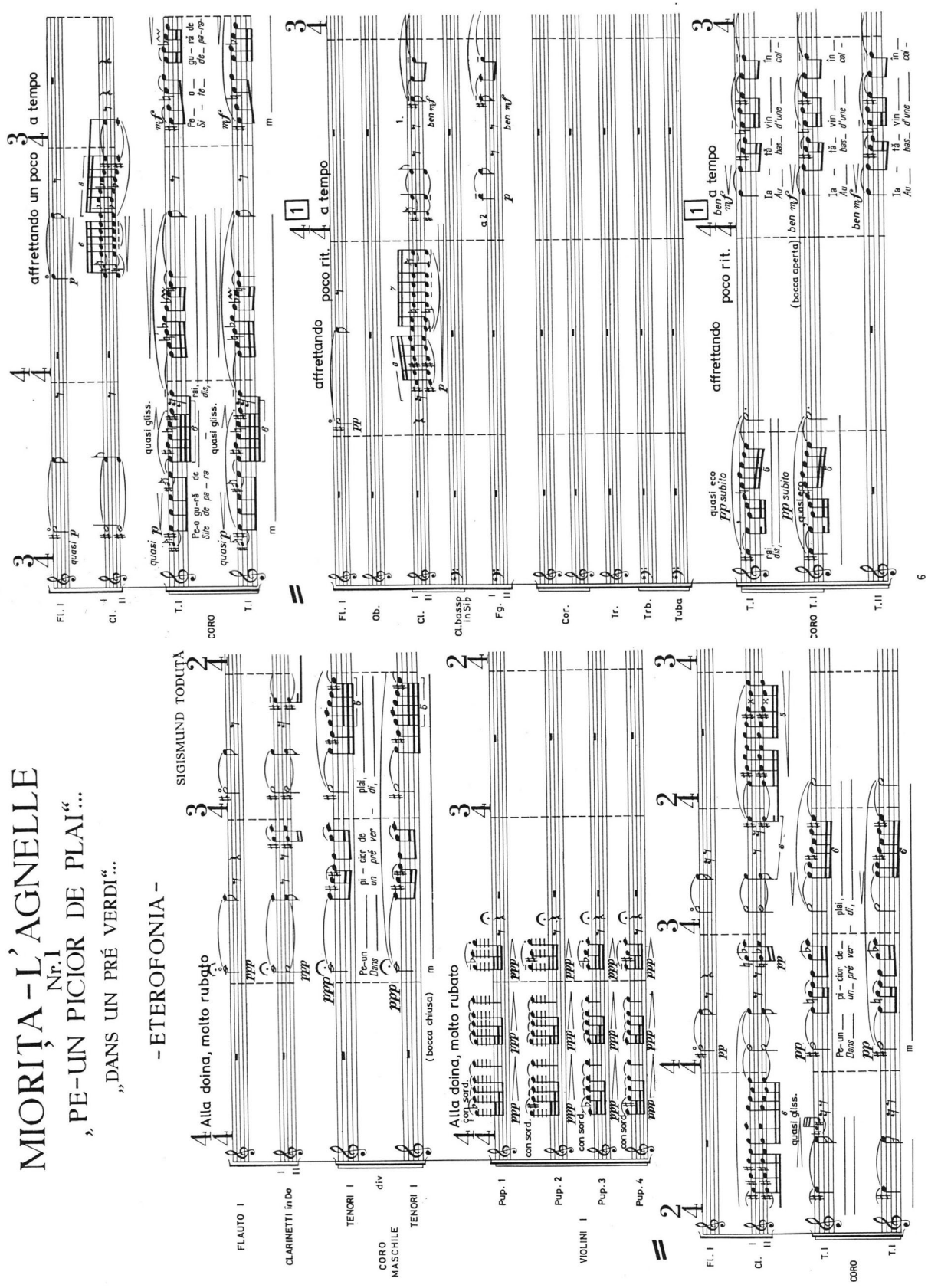
Unul dintre cele mai marcante personalităţi ale generaţiei postenesciene, Paul Constantinescu, în lucrările sale religioase care reînvie muzica bizantină se întoarce la tradiţiile muzicii polifonice. Citǎm un fragment din **Oratoriul bizantin de Crăciun.**

Ex. 4 Paul Constantinescu : Oratoriul bizantin de Crăciun, nr. 9



Din această generaţie, creatorul a cărei concepţie muzicală polifonică este cea mai consecventă, este Sigismund Toduţă. În lungul şir al lucrărilor sale corale, şi în creaţiile vocal – simfonice de amploare – **Pe urmele lui Horea, Mioriţa** – el prezintă un tezaur variat şi dens colorat al ideilor polifonice.

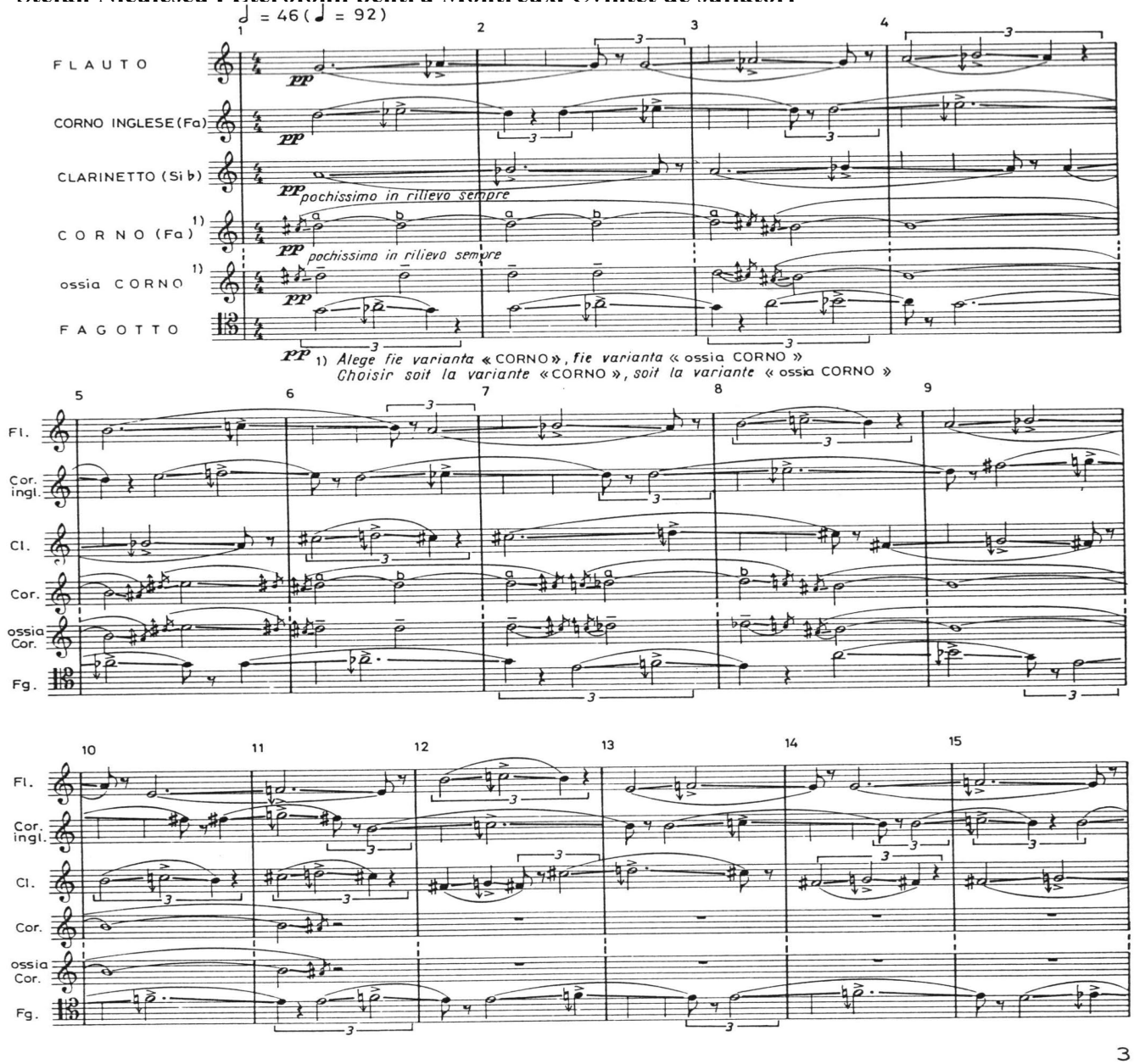
Ex. 5 S. Toduţă : Mioriţa, fragment heterofonic

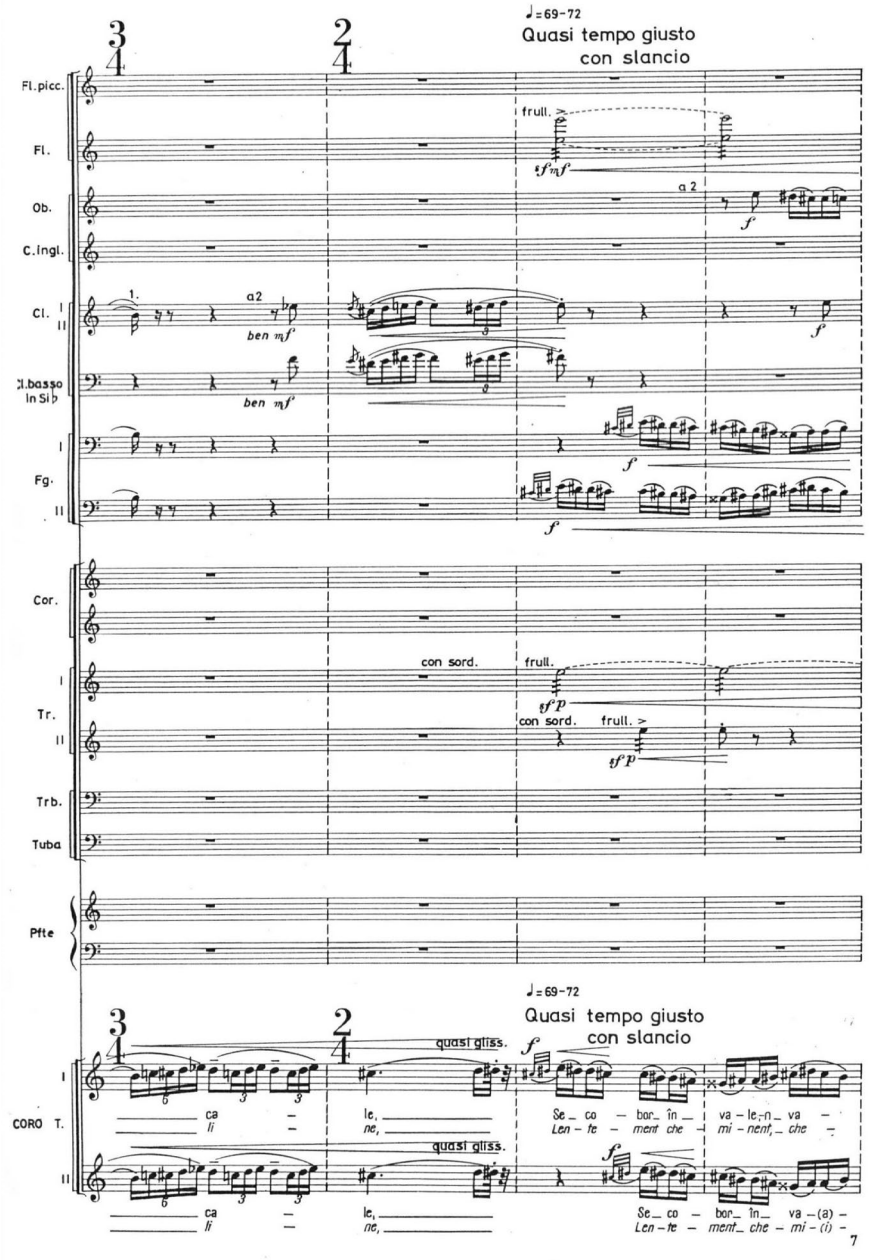


Tendinţe de înnoire în structurarea polifonică a muzicii contemporane româneşti

Din muzica românească ce defineşte anii 60 ai secolului XX, se evidenţiază năzuinţele heterofonice ale lui Ştefan Niculescu. Mişcarea polifonică specifică a vocilor ce se întâlnesc iar apoi se despart ajunge în centrul interesului muzical general. Heterofonia apare şi ca titlu de lucrări.

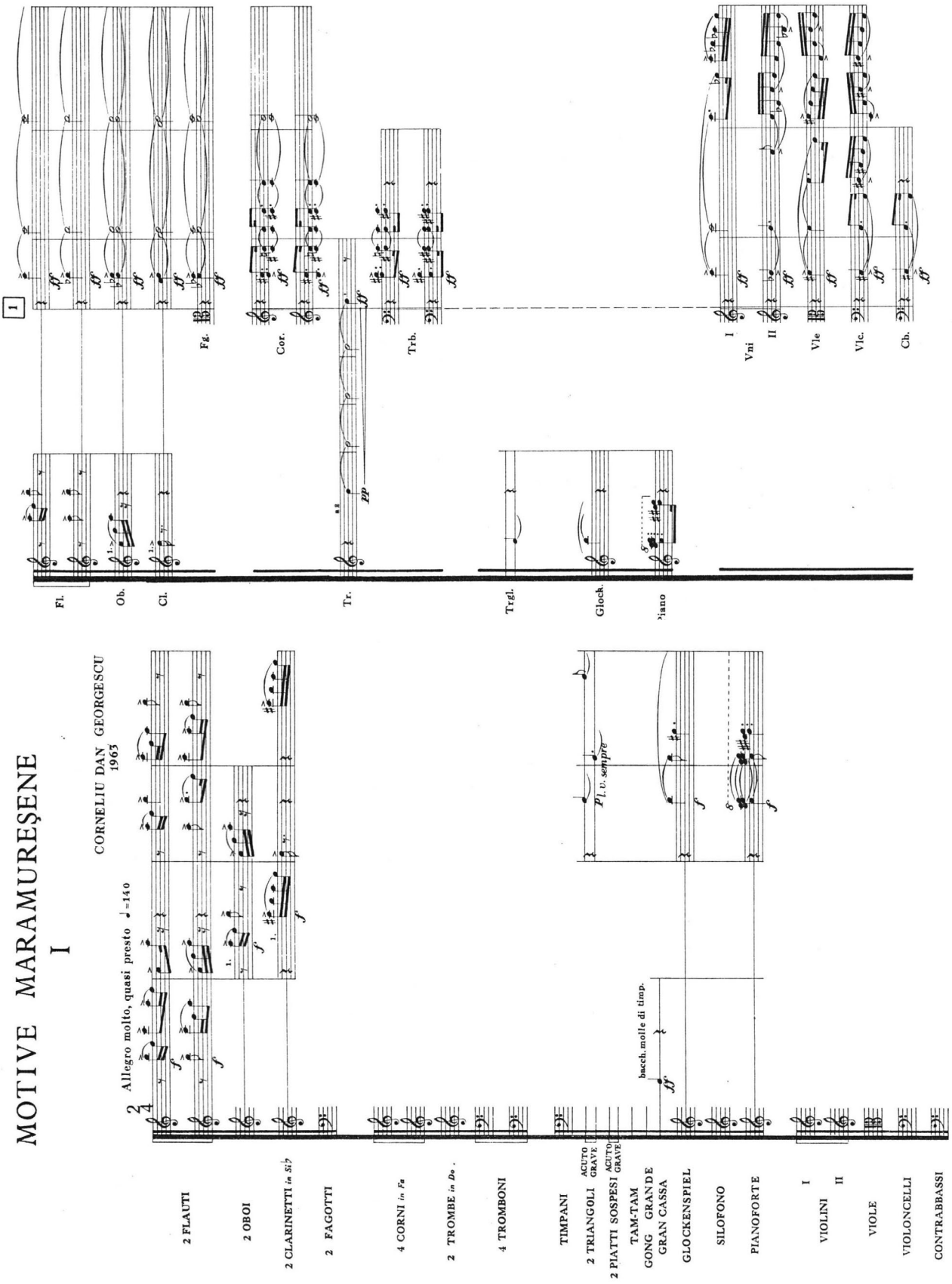
Ex. 1 Stefan Niculescu : Eterofonii pentru Montreux. Cvintet de suflători




♩=69-72
Quasi tempo giusto
con slancio
Fl.picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl. I II
Cl.basso in Si♭
Fg. I II
Cor.
Tr. I II
Trb.
Tuba
Pfte
frull.
a 2
ben mf
con sord.
quasi gliss.
CORO T. I II
ca li
le, ne,
Se co bor în va le,n va
Len te ment che mi nent, che
Se co bor în va (a)
Len te ment che mi (i)
7

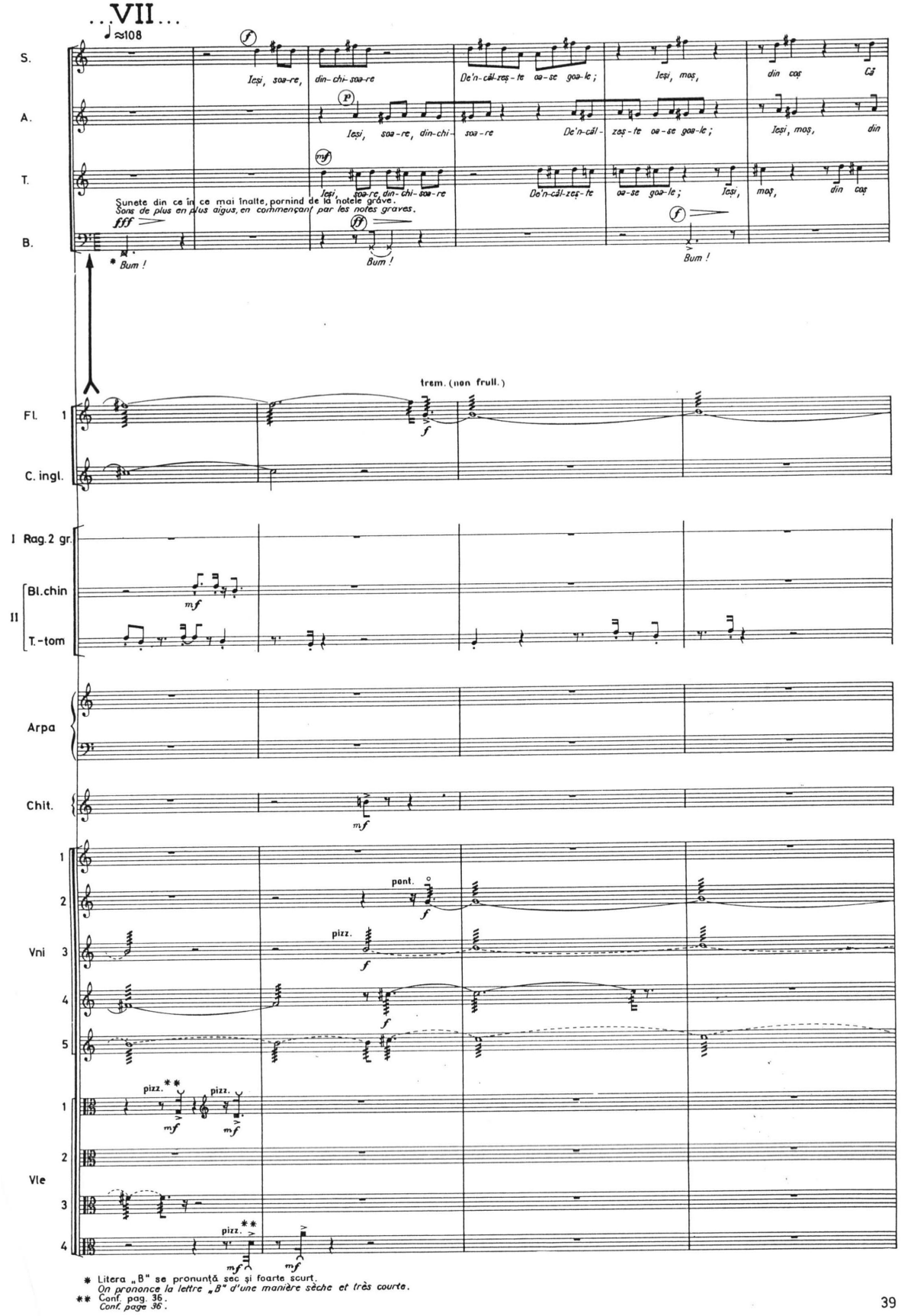
Melodiile populare desfăcute în microunităţi, precum şi structurile polifonice construite din segmente melodice populare reevocă micropolifonia.

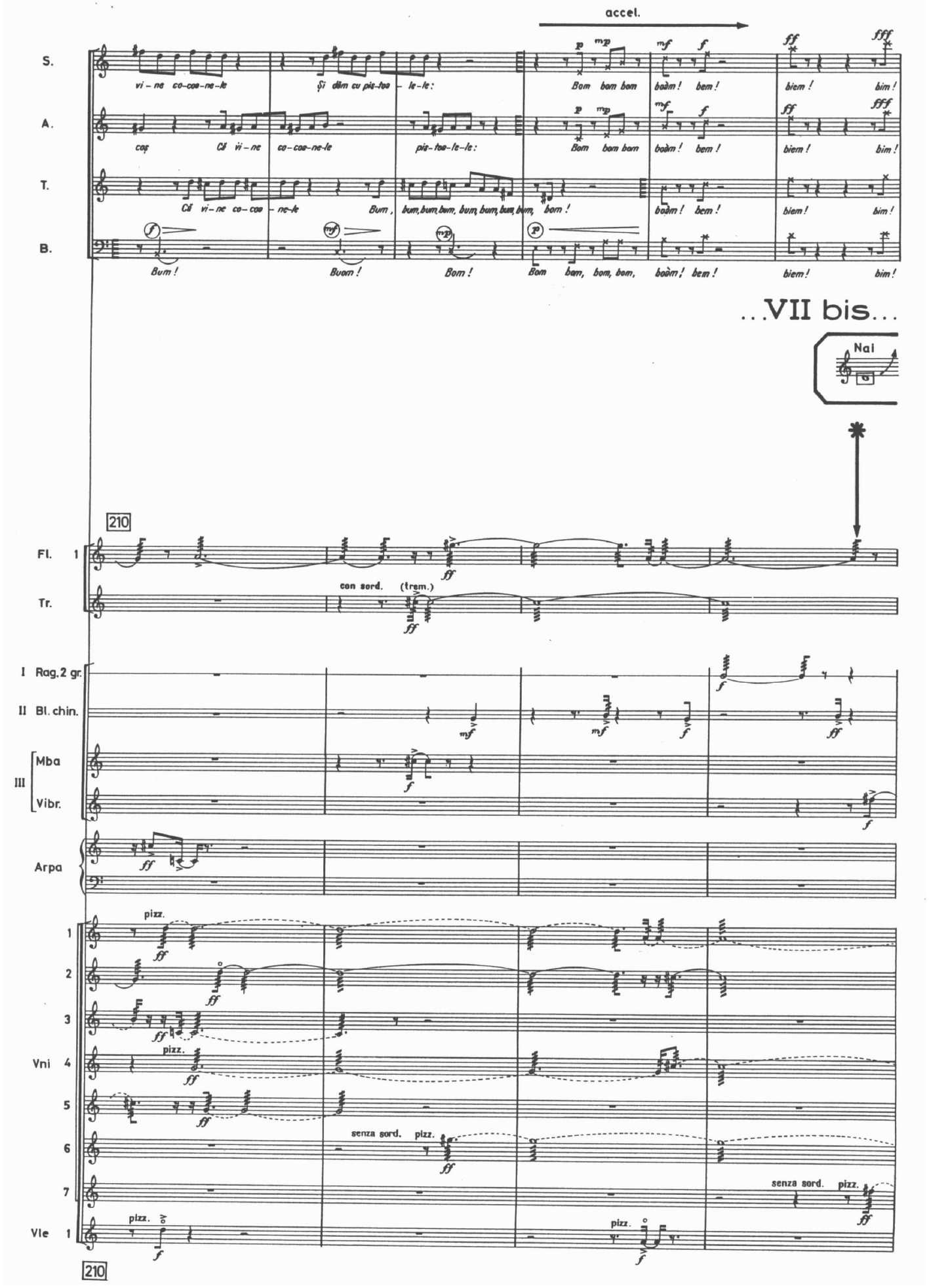
Ex. 2 Corneliu Dan Georgescu : Motive maramureşene



Lucrare simfonică construită dintr-o multitudine de cântece populare se asociază cu numele lui Anatol Vieru: o structură polifonică construită din microelementele unei monografii de muzică populară.

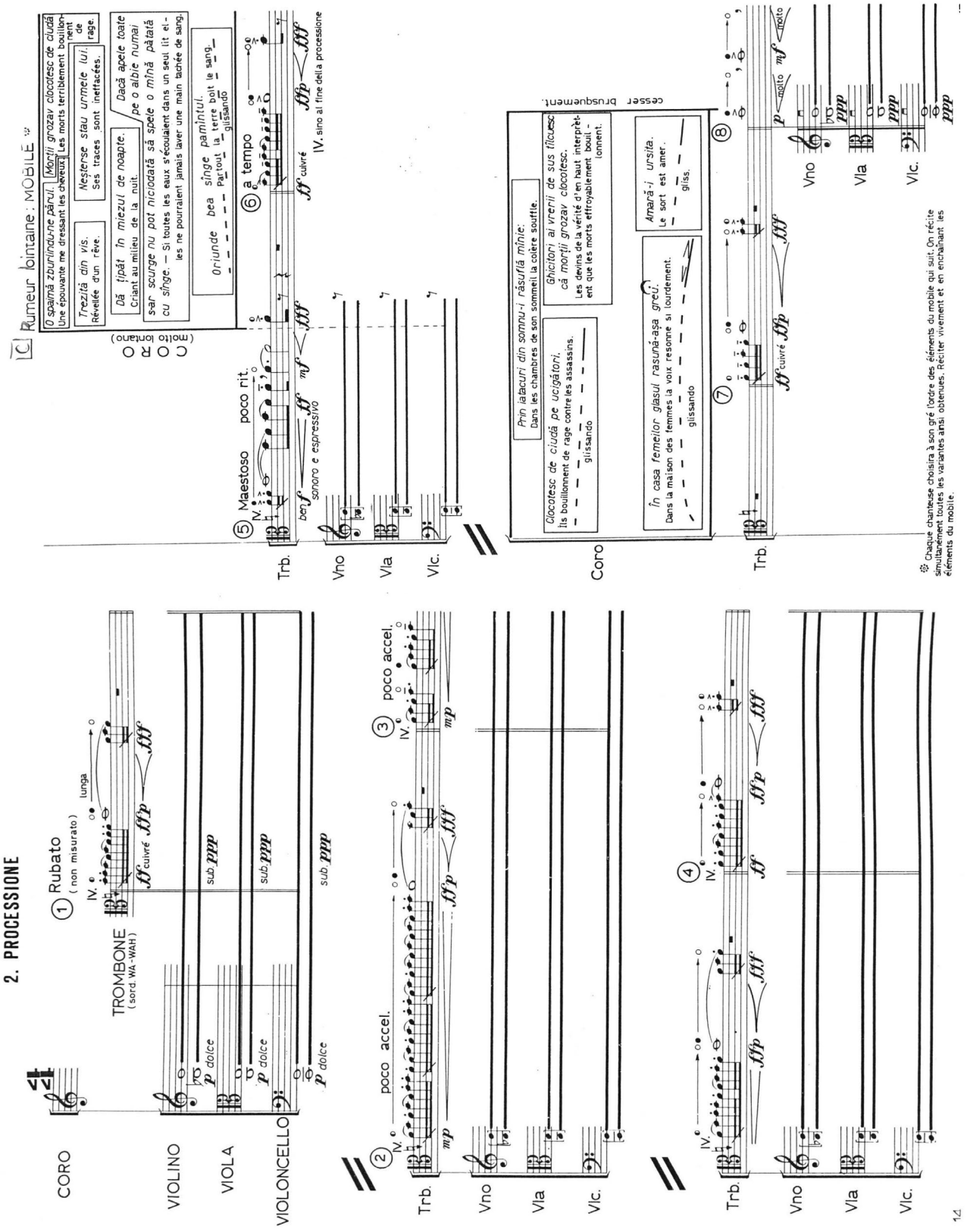
Ex. 3 Anatol Vieru : Clepsidra II pentru orchestră, cor, nai şi ţambal




accel.
S.
A.
T.
B.
vi – ne co-coș-ne-le
Și dăm cu pis-toa – le-le:
Bom bom bom
boâm! bem!
biem! bim!
coș
Că vi – ne
co-coș-ne-le
pis-toa-le-le:
Că vi-ne co-coș – ne-le
Bum, bum,bum,bum, bum,bum,bum,bum, bom!
Bum!
Buom!
Bom!
Bom bom, bom, bom,
...VII bis...
Nai
210
Fl. 1
Tr.
con sord. (trem.)
I Rag. 2 gr.
II Bl. chin.
III
Mba
Vibr.
Arpa
Vni
Vle
pizz.
senza sord.
210

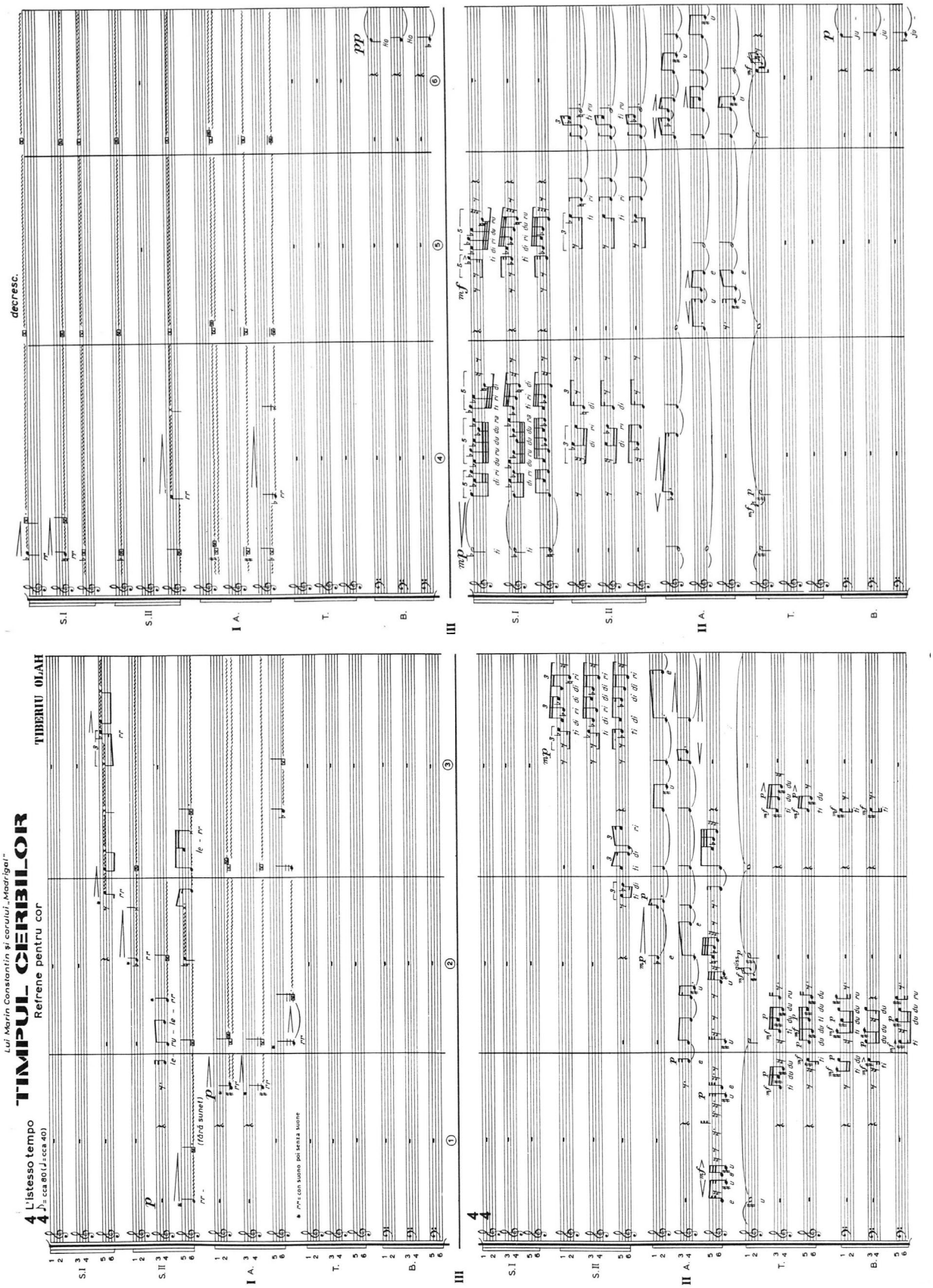
Lucrarea intitulată **Arcade** (pentru 11 formaţii de instrumente) de Aurel Stroe încă reevocă spiritul heterofoniei. Trilogia **Orestia** face demonstraţia unui şir lung al soluţiilor ce sintetizează aspiraţiile deosebit de variate ale mijloacelor polifonice ale secolului XX. Polifonia de montaj reprezintă una dintre caracteristicile specifice ale muzicii sale.

Ex. 4 Aurel Stroe : Orestia II (Teatru muzical în două acte)



Scrisă pentru <u>două coruri mixte</u>, lucrarea **Timpul cerbilor** de Tiberiu Olah constituie suprapunerea monumentală a vocilor polifonice construite pe acordurile <u>alfa</u>. Elementele poliritmice şi polimetrice se leagă ca elemente naturale la sonoritatea vibrantă, de o tonalitate plutitoare a acordului <u>alfa</u>.

Ex. 5 Tiberiu Olah : Timpul cerbilor



Test de autoevaluare nr. 1

1.Ce este contrasubiectul?

2.În care simfonie de Beethoven avem două teme contrastante independente una de alta pe plan orizontal, dar cu acelaşi schelet armonic?

3. Care este forma originală a quarterionului din lucrarea lui Alban Berg – „O close my eyes at parting”?

Rezumatul unităţii de învăţare nr. 1

Tema poate fi însoţită de un contrapunct, de o contratemă sau de un contrasubiect.

Stilului romantic nu-i este caracteristică gândirea polifonică barocă, dar tocmai ca şi contrast prezenţa sa expresivă poate fi deosebit de potrivită în procesul muzical. În unele fragmente ale părţilor de misă (în clasicism şi romantism), se utilizează toate aceste tehnici de structurare polifonică barocă.

Muzica secolului XX subliniază primordialitatea ritmului în faţa melodiei şi a armoniei. Folclorul dă un impuls hotărâtor poliritmiei şi polimetriei, ritmica devenind tot mai interesantă şi mai complicată.

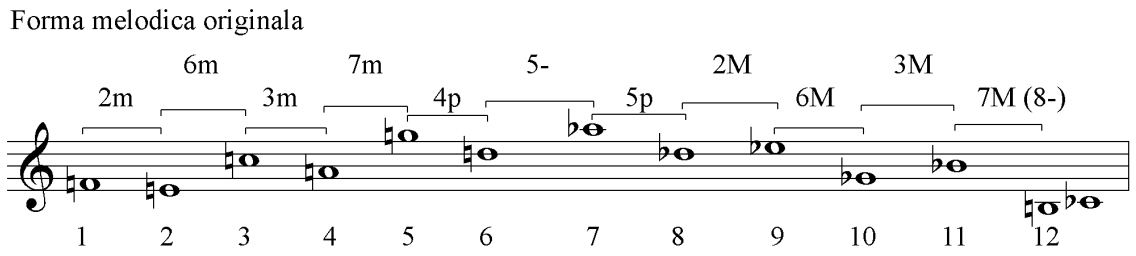
Alături de poliritmie şi polimterie, al treilea factor de determinare în muzica secolului XX este politonalitatea.

Maeştrii dodecafoniei seriale desprind vocile din fundalul structural al seriilor de 12 sunete, fapt ce duce la o gândire polifonică în cadrul tonal, accentul căzând pe atonalism, compozitorii străduindu-se să elimine şi cea mai mică posibilitate a tonalităţii.

Răspunsuri şi comentarii la testele de autoevaluare

1. Contrasubiectul este un material muzical expus la o altă voce, ce însoţeşte tema pe tot parcursul fugii şi o contrastează.

2. Simfonia a VII-a, partea Allegretto

3. 

Lucrare de verificare nr. 1

Realizarea unui fragment în polifonia aleatoare, după modelele următoare (la alegere): *Jeux Venetiennes*, p.I, p.IV de Lutoslawsky; *Ghirlande* de C. Ţăranu; *Steele* de Kurtag

Bibliografie minimală

Ţăranu, C., *Curs de stilistică muzicală contemporană*, Academia de Muzica "Gh.Dima", Cluj-Napoca, 1986

Ţăranu, C., *Elemente de stilistică muzicală*, Conservatorul de Muzică “Gh.Dima” Cluj, 1981

Voiculescu, D., *Aspecte ale polifoniei sec.XX*, Cluj-Napoca, 1983

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

1. Apfel, E.–Dahlhaus, C., *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik***,** Musikverlag Emil Katzbichler, München, 1974.
2. Comes, L., *Lumea polifoniei,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1984.
3. Comes, L., Nemţeanu-Rotaru, D., *Contrapunct. Manual pentru liceele de muzică,* Ed. didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1977.
4. Comes, L., Rotaru, D., *Tratat de contrapunct vocal şi instrumental,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1986.
5. Cooper, G., Meyer, L. B., *The rhythmic structure of music,* The University of Chicago Press, Chicago, 1971.
6. Eisikovits, M., *Introducere în polifonia vocală a secolului XX,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1976.
7. Grigoriev, S., Müller, T., *Manual de polifonie,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1963.
8. Herman, V., *Formă şi stil în noua creaţie muzicală românească,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1977.
9. Holopova, V., *A 20. századi zene ritmusproblémái,* Zeneműkiadó, Budapest, Kárpáti Kiadó, Uzsgorod, 1975.
10. Jeppesen, K., *Contrapunctul. Tratat de polifonie vocală clasică,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1967.
11. Karkoschka, E., *Das Schriftbild der Neuen Musik,* Hermann Moeck Verlag, Celle, 1966.
12. Negrea, M., *Tratat de contrapunct şi fugă,* E.S.P.L.A., Bucureşti, 1957.
13. Pongrácz, Z., *Mai zene – mai hangjegyirás,* Zeneműkiadó, Budapest, 1971.
14. Rîpă, C., *Teoria superioară a muzicii. Ritmul,* vol.II, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2002.
15. Szabolcsi, B., *A melódia története,* Ed. Zeneműkiadó, Budapest, 1957.
16. Ţăranu, C., *Elemente de stilistică muzicală (Secolul XX),* vol. I, Conservatorul de Muzică „G. Dima", Cluj-Napoca, 1981.
17. Voiculescu, D., *Culegere de texte pentru studiul polifoniei sec. XX,* Conservatorul de Muzică „G. Dima", Cluj-Napoca, 1977.